cahiers du

CINEMA

n° 200

G. Pascalini

numéro 200-201, avril-mai 1968.

A l'occasion de ce 200e numéro des « CAHIERS du CINEMA » on peut se demander ce que représente cette revue pour nous, animateurs du « STUDIO ACTION ».
Bien avant que nous ayons eu l'idée de créer une salle de répertoire, les « Cahiers » nous apportèrent, dans le calme de la province, un élément indispensable de connaissance cinématographique. On ne connaîtra jamais assez à Paris l'importance que peut avoir la diffusion d'une telle revue en province. En effet, loin de la capitale, loin du trop grand choix qui pousse souvent au refus généralisé, on lit les revues, on les épluche, on s'en imprègne. Et si certains films obtiennent à Clermont-Ferrand un succès inespéré, c'est bien souvent parce que les « Cahiers » ont préparé le terrain et que ses lecteurs attendent avec intérêt qu'une salle d'essai ou un ciné-club programme ce film.
Au fur et à mesure de la conception puis de la réalisation du S.A., les « Cahiers » ont dépassé le cadre de l'élément culturel pour atteindre aussi celui d'élément de travail. En effet, il ne se passe pas de semaine sans que nous ayons recours aux filmographies de tel ou tel article sur un sujet ou un auteur. L'état matériel de notre collection peut en porter témoignage.
Elément de travail et de recherche, certes, mais aussi élément de support et de soutien. Tout naturellement, nous avons été amenés à collaborer avec les « Cahiers » pour ressusciter Douglas SIRK ou pour faire entrer Jerry LEWIS dans la classe des grands cinéastes. Chacun dans notre domaine, et par des actions simultanées, nous avons cherché à atteindre le but commun : faire connaître ou aimer des cinéastes ou des œuvres par un public plus large.
Tout récemment nous nous sommes retrouvés pour protester, chacun avec nos moyens, contre l'éviction d'Henry LANGLOIS à la tête de la Cinémathèque Française.
En 17 ans, les « Cahiers » ont réussi à mettre en valeur et à faire connaître aux Français bien des cinéastes dont nous présentons les œuvres depuis notre création.
Notre souhait le plus cher est qu'à notre tour, grâce à nos rétrospectives d'auteurs méconnus ou injustement méprisés, nous puissions susciter à leur égard l'intérêt des « Cahiers » ou obtenir de ceux-ci la révision de certains jugements considérés comme définitifs.
Il ne faudrait voir là que le juste remboursement d'une partie minime de notre dette envers nos amis des « Cahiers ».

J.-M. CAUSSE
J.-M. RODON
R. TAVERNE
animateurs du Studio Action

« Bouvard voulut dresser le catalogue du Muséum, et déclara ces bibelots stupides. Pécuchet emprunta la canardière de Langlois pour tirer des alouettes ; l'arme, éclatant du premier coup, faillit le tuer. » — Gustave Flaubert.

cahiers du





Henri Langlois ou Langlois vu par Gabriel Pascalini. en hommage à Magritte.



« Marie pour mémoire » de Philippe Garrel.

No 200/201 AVRIL/MAI 1968

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79



8-28 mai
hommage à **georges de beauregard**

lola - landru - la passe du diable - la 317e section - la collectionneuse - made in u.s.a. - cléo de 5 à 7 - les carabiniers - la ligne de démarcation - une femme est une femme - le mépris - le doulos - la religieuse - à bout de souffle - adieu philippine - le petit soldat - marie-chantal contre le dr kah - pierrot le fou - léon morin prêtre - l'œil du malin.



15-28 mai **2e chance - france**

la dénonciation - le caporal épinglé - la baie des anges - le testament du dr cordelier - le déjeuner sur l'herbe - le procès de jeanne d'arc - l'éducation sentimentale - la pyramide humaine - les honneurs de la guerre - vivre sa vie - barrage contre le pacifique - tu ne tueras point.

EDITORIAL

Langlois enfin réintégré, renforcé dans son autorité, notre Cinémathèque enfin libre — et ce non pas seulement après plus de deux mois de lutte, mais après de longues années de tracasseries et aberrantes ingérences de l'Etat, voici donc, pour la première fois sans doute, le cinéma tout entier, du cinéphile au cinéaste, victorieux (et non pas à la Pyrrhus, comme d'ordinaire) de ceux qui, agents de l'Etat ou autres, perfides ou autres, plus ou moins s'employaient à le contrarier ou l'affaiblir. Le sort, l'avenir de la Cinémathèque pour autant ne sont pas réglés, puisqu'ils dépendent, plus que jamais, de chacun, de tous ceux qui ont lutté pour elle, et dont il faut attendre qu'ils ne s'arrêtent pas en si bon chemin. Plus que jamais il y a, il doit y avoir symbiose entre cinéma et Cinémathèque : puisqu'il est vrai — pour s'en tenir à nous — que sans Langlois il n'y aurait ni « Cahiers du cinéma » ni Nouvelle Vague, nous tâcherons de faire en sorte que la réciproque ne soit pas moins vraie. Mais faut-il s'en tenir là, et ne convient-il pas de considérer la bataille de la Cinémathèque comme la première de celles, toutes celles, qui s'annoncent et doivent se livrer pour qu'en France le cinéma en arrive à conquérir, après tant d'années d'adolescence, de crise, de tutelle, un statut véritable, celui que réclament sa maturité et sa liberté, l'une réelle, l'autre hélas encore virtuelle ? C'est à telle préoccupation que répond, dans ce numéro 200, l'enquête que nous ouvrons auprès des cinéastes français quant à l'idée qu'ils se font, et la pratique qu'ils ont, des rapports entre Cinéma et Etat. Les premières réponses que nous publions montrent à la fois que ces rapports sont nécessaires, et que leur réforme est indispensable. Elles montrent aussi, ce qui pouvait encore être à démontrer, que les cinéastes français aujourd'hui non seulement sont à même de définir cette réforme, mais sont les seuls à pouvoir la réaliser. — La Rédaction.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Michel Capdenac (Lettres Françaises)	Henry Chapier (Combat)	Robert Chazal (France-Soir)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-Pierre Léonardini (L'Humanité)	Jean Narboni (Cahiers)
Les Biches (Claude Chabrol)	★★	★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★
17e Parallèle (Joris Ivens)			★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★
Point Blank (John Boorman)	★★	★★	★★★	★★	★	★★	★★★	★★★		★★★
Les Vertes années (Istvan Gaal)			★★	★★	★★	★	★★★	★★★	★	★★
Reflets dans un œil d'or (J. Huston)	★	★★	★★★★	★★	★★★★	★	★	●	★★	●
Les Pâtres du désordre (N. Papatakis)	●		★★	★★	★★★	★	★★	★	★	★★★
De sang-froid (Richard Brooks)	★		★★★	★	★★★★	★		●	★★★	●
Le Dernier Safari (Henry Hathaway)			★★			★			★★	
Alouette (Laszlo Ranody)				★	★★	★			★★	
L'Ecume des jours (Charles Belmont)	★	★	★	★★	★★	★	★	★★	★★★	★
Dans la chaleur de la nuit (N. Jewison)	★★★	★★	★★	★★	★★	★★		●	●	●
Jeudi on chantera... (Luc de Heusch)			★★	★★	★★		★	★	★	★
Au cœur de la vie (Robert Enrico)	★★	★	★★★	★★	★★	★★	●	●	★	●
Les Monstres de l'espace (Roy Baker)			★★	★		★				
Trio (Gianfranco Mingozzi)			★★	★★	★★★	●	★	●	★★	●
Le Sable était rouge (Cornel Wilde)			★		★★	★		★★	●	★
Le Bon, la brute et le truand (Sergio Leone)	●		★★★	★★	★	★		●	★	★
Coplan sauve sa peau (Yves Boisset)	★★	★	★	★★	●	★		★★	★	★
Syndicat du meurtre (John Guillermin)	★★	★	★★★	★		★		●	●	●
Les Jeunes loups (Marcel Carné)	★★	★		●	★	★				
L'Homme qui ment (Alain Robbe-Grillet)	★	★★	★	★★★	●	★	●	●	●	★
Les Martyrs de l'amour (Jan Nemec)		★	★★★	★★	●	★		●	●	●
Moi, une femme (Marc Ahlberg)	★		★	●	★★	●	★			●
La Permission (Melvin Van Peebles)	●		★	★★	★	★		●		●
Manon (Jean Aurel)	●	★	●	●	★	★	★	★★	●	★
Police sur la ville (Don Siegel)			●		★	●		★	★	★
Le Petit baigneur (Robert Dhéry)	●		★			★	★	●	●	
Le Franciscain de Bourges (C. Autant-Lara)		●	●	★	★	●		●	●	●
Camelot (Joshua Logan)	★		●	●	●	●		●	●	●

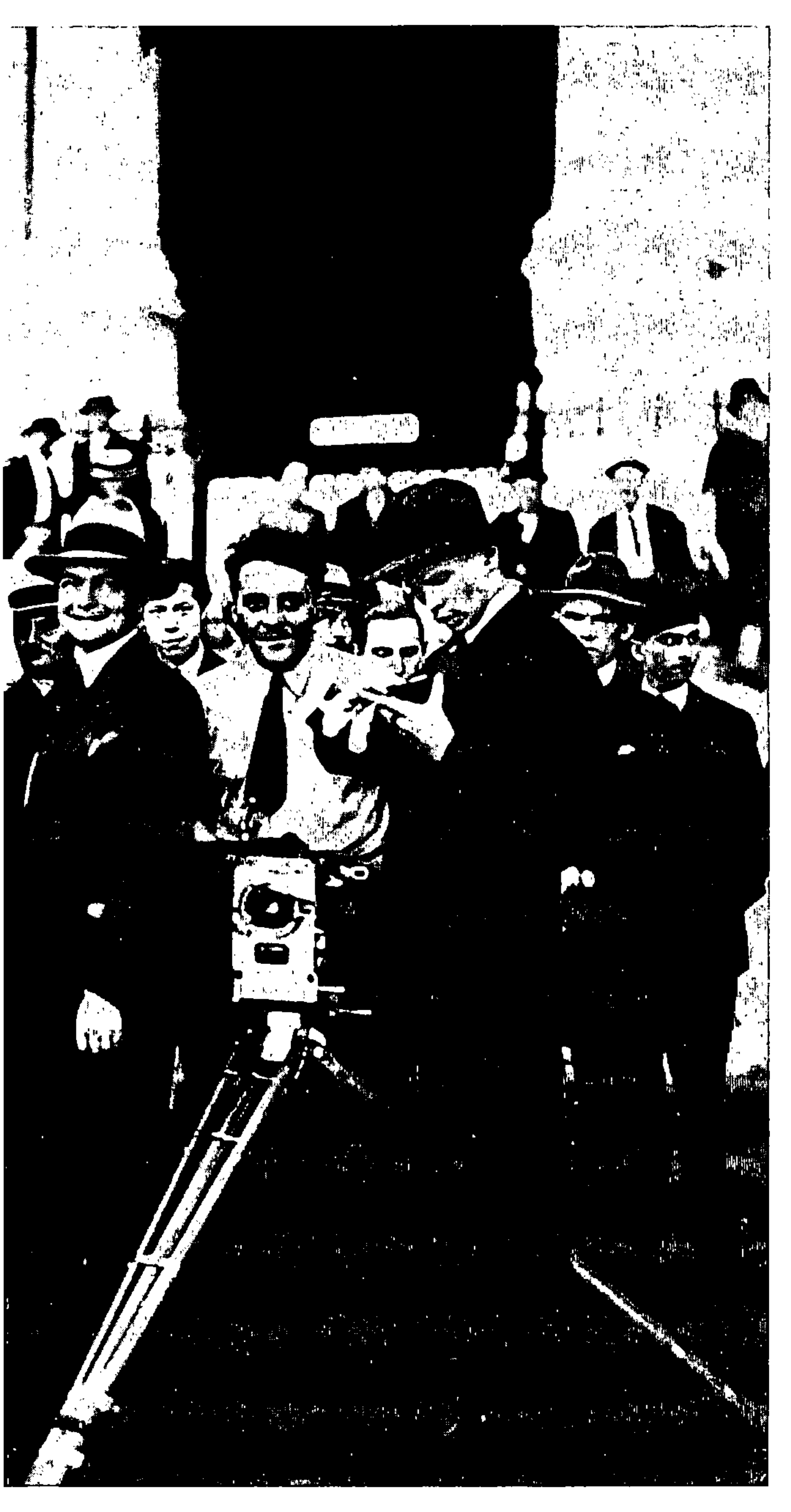
ANNIVERSAIRE

A l'occasion de leur deux centième numéro, je suis heureux de saluer les « Cahiers ». J'aime les « Cahiers ». Je les aime parce que j'aimais Bazin et que les « Cahiers » sont ses enfants. Je les aime parce que dans la vie il ne faut pas être ingrat, et puis ça ne sert à rien. Les « Cahiers » m'ont fait du bien. Ils m'ont fourni de réjouissantes lectures. Ils ont souvent expliqué ce que je sens confusément. Et cela avec ce certain enthousiasme agressif dont nous avons tant besoin dans ce métier. Les « Cahiers » m'ont fait du bien de tas de façons. Ils ont parlé de moi. Quelquefois en mal. Plus souvent en bien. Je voyais mon nom mêlé à celui de mes cadets de 30 ans. Je le vois encore. Ça me fait oublier les années qui devraient peser sur mes épaules. Les « Cahiers » en s'occupant de moi me rajeunissent. Les « Cahiers » m'ont fait du bien en me mettant au niveau de grands réalisateurs que j'admire. Lorsque j'ai commencé à faire des films je n'osais rêver de me voir cité entre Griffith et Stroheim. Eh bien ! c'est arrivé. Et les « Cahiers » y sont pour quelque chose. Les « Cahiers » m'ont fait du bien en me rendant familier à des spectateurs qui avaient besoin d'un dictionnaire pour comprendre mon langage. Les « Cahiers » m'ont fait du bien parce qu'ils sont les « Cahiers ». Je les aime parce que j'aime le cinéma et qu'il est difficile de ne pas aimer l'un sans l'autre.

Jean Renoir

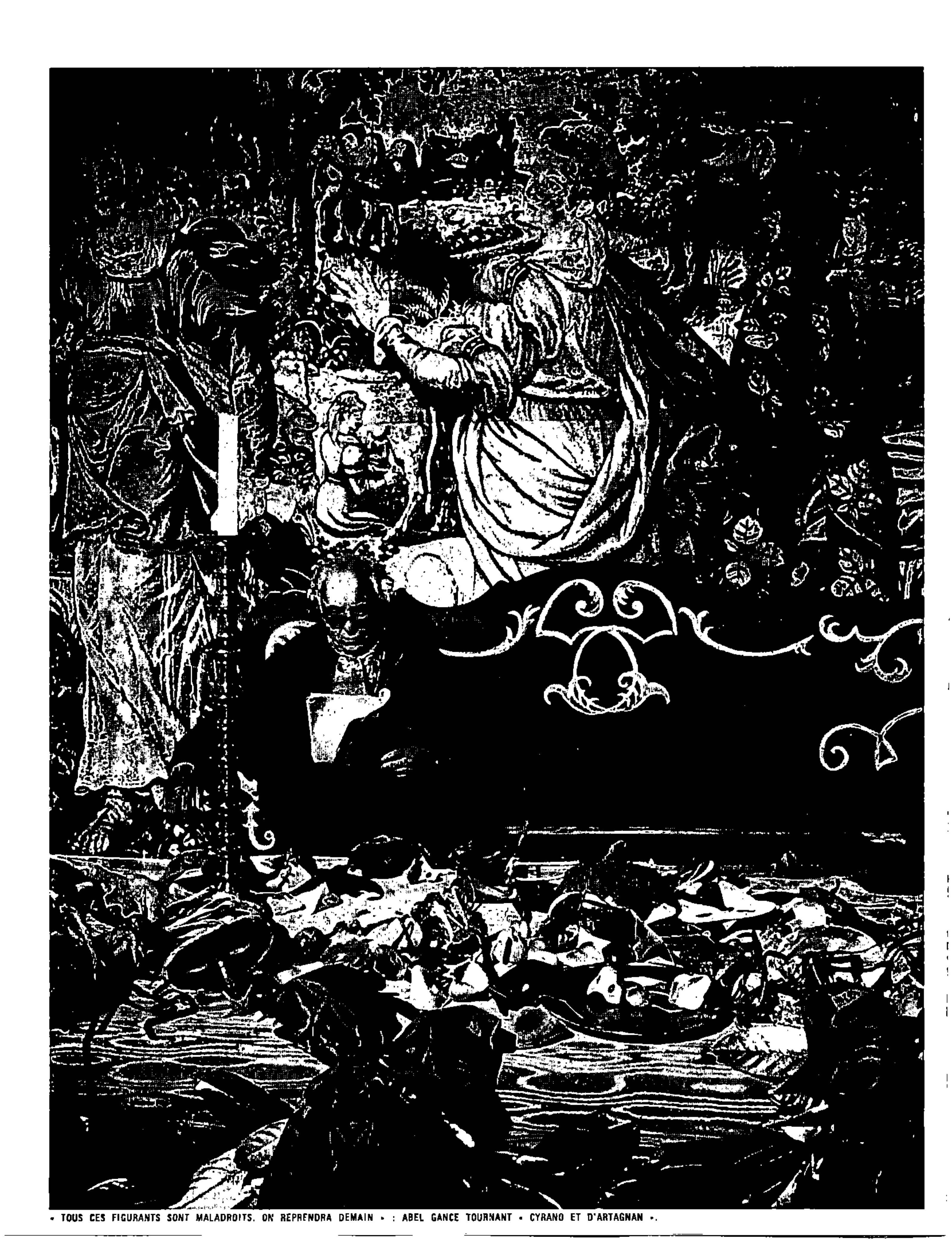


L'EQUIPE DE « LA FIN DU MONDE » D'ABEL GANCE SUR LES MARCHES DU SACRE-CŒUR (PORTE VOIX : ABEL GANCE).



200 numéros ? Point n'est besoin de faire le bilan de ces milliers de pages et millions de mots : chaque jour, ce sont les films et les cinéastes du monde entier qui nous prouvent que ces dix-sept années (avril 1951 - avril 1968) tout à la fois n'auront pas été vaines et, nous invitant à plus de modestie que de fierté, sont loin d'être suffisantes...

Avec le cinéma grandissent les problèmes qu'il nous pose — aussi bien esthétiques que politiques, théoriques que pratiques. C'est dire que pour nous ce sont les futurs numéros des « Cahiers » qui seuls comptent. Pour celui-ci, nous avons voulu renouer avec une tradition, celle de publier scénarios et dialogues de films à venir ou (Renoir), qui ne verront point, hélas, le jour. Jamais le scénario d'un film n'a eu moins de sens et d'importance qu'aujourd'hui, et pourtant, de ces aventures de la parole que sont les films de Renoir, de Straub, de Rouch ou de Godard, la trace écrite et la lecture nous donnent la provisoire prise. Numéro 200 ? Que simplement il soit dédié à ceux de nos amis, Audiberti, Bazin, Becker, Biesse, Cocteau, Dreyer, Mann, qui ne le liront pas.

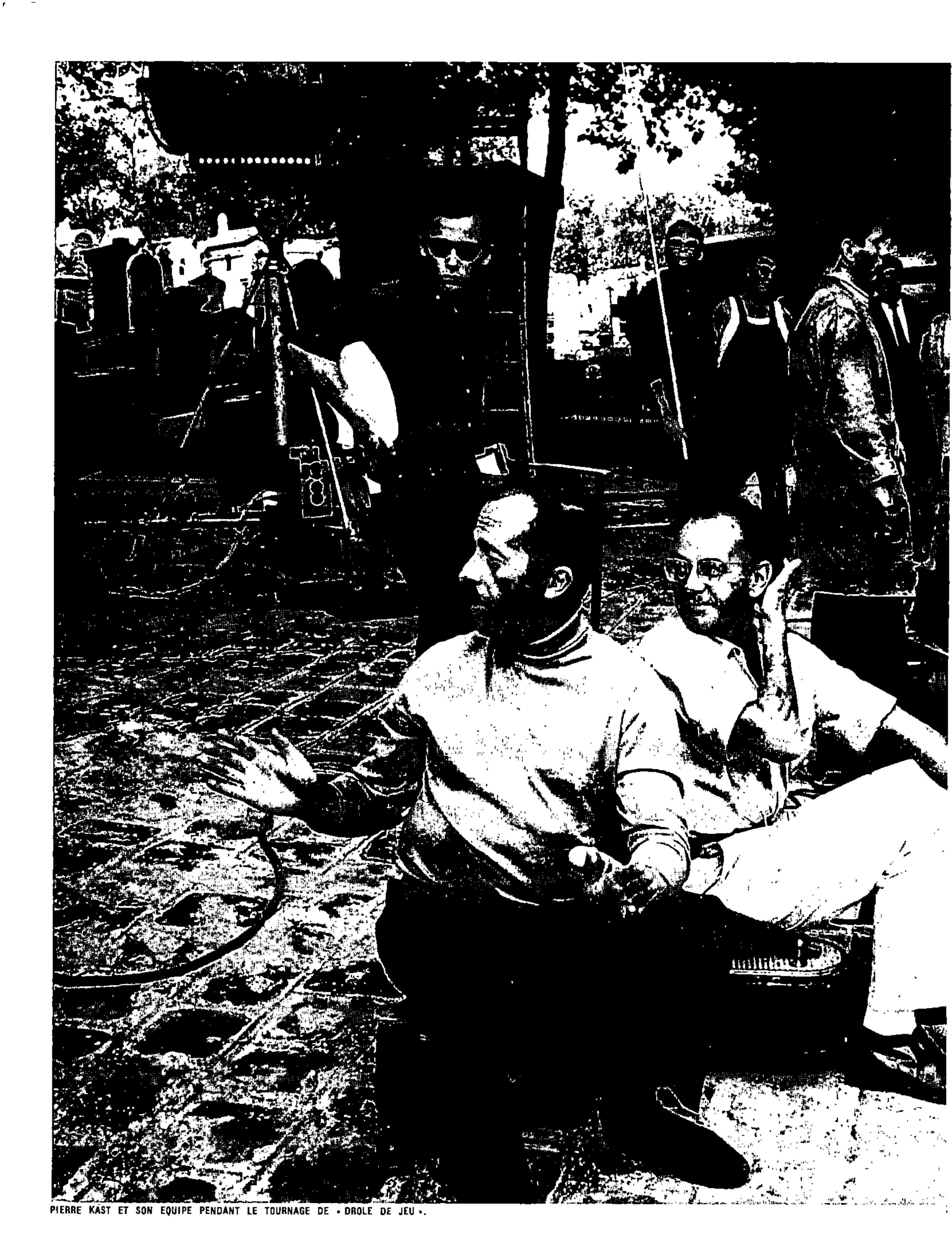


« TOUS CES FIGURANTS SONT MALADROITS, ON REPRENDRA DEMAIN » : ABEL GANCE TOURNANT « CYRANO ET D'ARTAGNAN ».

Cyrano et d'Artagnan : préface aux lecteurs

par Abel Gance

Pourquoi ai-je écrit ce sujet ?
Parce que les quatre personnages qui sont à la base de l'Œuvre
— Cyrano de Bergerac
— D'Artagnan
— Marion Delorme
et
— Ninon de Lenclos
font partie de la célèbre phalange de ces êtres que l'Histoire a immortalisés dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Grâce à la magie du cinéma, ces deux mémorables bretteurs et les deux plus illustres et belles femmes du Royaume vont former, sur un plan « psycho-physiologique », un audacieux « quadrangle » dramatique, sorte de mascaret Louis XIII entraînant sur sa crête d'écume un impétueux western de cape et d'épée.
Loin de moi, en raison de l'admiration que j'en garde, l'idée de ne pas reconnaître à Alexandre Dumas et à Edmond Rostand l'énorme intérêt pris par leur œuvre respective, à des titres bien distincts d'ailleurs, pour perpétuer la mémoire de Cyrano et de d'Artagnan. Mais il en est des personnages célèbres comme des grands savants ou des étoiles qui présentent tant d'incidences inconnues, qu'ils appartiendront éternellement à ces millions de gens affamés de les retrouver chaque fois sous des aspects différents.
Victor Hugo, qui avait lu les vraies mémoires de d'Artagnan, professait la plus vive admiration pour un certain chapitre IV desdites mémoires où nous constatons la psychologie sentimentale dupée et dominée par la physiologie des sens, la chair aveugle triomphant du cœur. Hugo, après cette lecture, déclarait que « s'il n'avait pas pour habitude de ne rien prendre aux autres, jamais il n'avait été plus tenté par l'appropriation de l'histoire de ce chapitre et le désir de lui donner une forme d'art. Il en appréciait le merveilleux dénouement humain, bien supérieur à tous les dénouements du réalisme actuel. » (Référence Journal des Goncourt, V. 243).
Je n'ai pas eu le même scrupule et j'ai tenté, non de m'approprier l'anecdote qui tourne court, mais d'en pousser beaucoup plus loin les prolongements possibles en étudiant les réactions insolites qu'ils comportaient, comme devant une équation nouvelle de l'amour.
C'est ainsi que ce chapitre libertin des mémoires de d'Artagnan est devenu, en quelque sorte, le tremplin qui m'a permis — entre mes quatre personnages — l'établissement d'une situation si puissamment forte et originale, qu'il me paraît impossible de trouver dans toute la littérature, le théâtre ou le cinéma de tous les temps quelque chose qui puisse lui être comparé, et ceci sans qu'il y entre de ma part la moindre parcelle de présomption. La logique conventionnelle touchant l'éternel problème du désir et de l'amour fait alterner depuis des siècles son masque de routine avec son masque d'hypocrisie. Le propos souterrain qui peut se lire en filigrane dans une partie de cette œuvre est aux antipodes de cette logique conventionnelle. Il en arrache les masques et aide à la découverte des mobiles subconscients des drames des passions amoureuses — qui sont les mêmes sous toutes les latitudes — tout en apportant des verres correcteurs à la myopie de la plupart des psychologues.
Certes, devant les troublantes constatations qui découlent de notre postulat, l'étonnement nous guette, enfoncés que nous sommes dans les pantoufles de nos habitudes, et ne devons-nous pas, brusquement déshabillés de la morale courante, nous regarder de plus près dans le miroir de cette parole d'Audiberti : « L'inextricable combat de l'homme et du corps de l'homme. Quelqu'un propose-t-il un sujet plus aigu ?... Le corps d'ailleurs gagne toujours. » On trouvera peut-être dans ce film, plus « engagé » sans doute qu'aucun autre ne le fut jamais, une sorte d'évasion dramatique sur ce thème. Précisons donc que s'il est démontré qu'il n'y a que 36 situations dramatiques, l'intrigue de cette œuvre prouve qu'on en avait oublié une : la 37e !
Débordant ainsi du cadre assez éculé des sempiternels drames de cape et d'épée qui ne se nourrissent que d'amours élémentaires, de poursuites, d'enlèvements et de combats, l'objectif de cette œuvre leur apporte une pierre nouvelle. L'éthique de la passion vise de ce fait à en décupler la féerie, comme un prisme qui éclairerait pour la première fois, dans la même fraction de seconde, les multiples facettes d'un sujet qui n'avait été vu jusque-là que sous son angle habituel.
Pour défendre l'insolite canevas de cette œuvre sans nuire à la trame épique de nos quatre héros (dont Richelieu, Louis XIII, Anne d'Autriche, la Duchesse de Chevreuse et Cinq-Mars tissent la tapisserie mouvante), il aurait été nécessaire de fabriquer un cocktail où Boccace, Casanova, le Duc de Grammont, Tallemant des Réaux, les Mémoires de d'Artagnan, les Œuvres de Cyrano, les Vies Amoureuses de Ninon de Lenclos et de Marion Delorme, Molière, Voltaire, Marivaux, Laclos, Beaumarchais, Théophile Gautier, Stendhal, Hugo, auraient apporté chacun leur recette. Je n'ai pu que me placer sous la tutelle de leur génie et de leur talent, pour essayer de trouver le style de cette exploration d'un des caps les plus secrets de la physiologie de l'Amour. Je n'ai eu garde d'oublier que ce siècle de Pascal et de Descartes était celui d'Agrippa d'Aubigné, de Régnier, de Malherbe, de La Fontaine. Celui aussi de l'Hôtel de Rambouillet où Racan, Voiture, Vaugelas, Scudéry, d'Urfé, Tristan L'Hermite, et tant d'autres esprits délicats, fermaient la porte à la grossièreté du siècle précédent pour l'ouvrir au langage galant de la préciosité et de la pointe dont Cyrano était le Chef admiré et incontesté.
J'ai donc adopté un style d'écriture où la prose et la poésie se coudoient et se chevauchent selon le lyrisme de l'action. Et comme celle-ci se place en pleine renaissance de la tragédie (renaissance dont je crois d'ailleurs déceler à nouveau les prémisses à notre époque), j'ai subi les appels de Garnier, de Rotrou, de Corneille, qui m'ont, à quelque moment, incité à me rapprocher d'un langage versifié apparenté.
Par extension, je pense que si l'on ouvre au cinéma la porte contiguë de la poésie héroï-comique qui a fait la fortune des romantiques, de Hugo à Edmond Rostand, on peut donner à notre Art de nouvelles Lettres de Noblesse qu'il faut oser écrire.
Et si quelques historiens chevauchant les chroniques poussiéreuses du temps me rétorquent que j'ai par trop déshabillé l'Histoire à ma façon, je leur répondrai qu'il y a un Art des Mensonges si beau que la Vérité se tend vers eux comme une Déesse altérée. De quelle autre manière d'ailleurs aurais-je pu créer, comme dit André Malraux : « Cette sorte de Mythologie poétique dans laquelle l'Histoire ne sert que de tremplin pour faire voyager des personnages célèbres dans l'univers particulier du poète, et essayer de transformer ainsi les spectateurs du film en « Victimes émerveillées ».



PIERRE KAST ET SON EQUIPE PENDANT LE TOURNAGE DE « DROLE DE JEU ».



A Farewell to the Movies

par Pierre Kast

Il y a quelques semaines, j'avais organisé pour quelques amis une projection de « Drôle de jeu », film auquel je tiens beaucoup. Une tentative pour traduire dans les faits une certaine conception classique : litote, refus du typique et du pittoresque, austérité de la forme. Placée sous le signe de Gide : « C'est en étant le plus particulier qu'on risque d'être le plus général, le plus banal, qu'on risque d'être le plus personnel ». De plus, dans ce cas, en étant le plus près de Vailland, d'être le plus près de ce que je souhaitais dire. A la fin de la projection, je n'avais pas, je n'ai pas souvent, l'esprit tourné vers le passé. Il y a dans tout recueil de souvenirs un côté « Verdun, vision d'histoire », qui me gêne. Jean Narboni, sur le pas de la porte, me dit en rigolant : « Il y a un bon moment de science-fiction, dans votre film... ». J'avoue être un peu stupéfait. On s'explique. La dernière scène du film a été tournée chez moi. Michèle Girardon se lève ; elle passe devant une bibliothèque. On voit, l'espace d'un éclair, sur un rayon, une collection complète des « Cahiers ». Evidemment, en 1944, cela suppose un joli voyage dans le temps...

Depuis, je pense souvent à ce un mètre dix de « Cahiers », qui est derrière mon bureau. J'y pense encore, avec une certaine mélancolie, à l'orée de ce numéro 200. Dix-sept ans. Il est tout à fait clair que je ne verrai pas le numéro 400. Mais la tentation est grande, de jeter un regard panoramique, à cause de cette mélancolie, précisément, dans un climat T.S. Eliot :

« ... My life is light, waiting for the [death wind,
Like a feather on the back of my [hand... »

Les « Cahiers », les trois générations des « Cahiers », Doniol-Bazin, Godard-Truffaut-Rivette, Comolli-Fieschi-Narboni, donnent une curieuse idée de la courbe du cinéma, en vingt ans. Des visages, des films, beaucoup de façons diverses, contradictoires d'aborder les films. Comme un commentaire au plus beau des articles de Jean-George Auriol dans la « Revue du Cinéma » : « Faire des films ».

ANDANTE PALEOLITICO

Une photo de 1948. Jean Grémillon marche à grands pas sur une plage de Bretagne. Il va commencer « Pattes blanches ». Il y a quatre années qu'il n'a pas fait de films. Il n'en fera plus que deux autres, avant les très beaux courts métrages de la fin de sa vie. Je le connais depuis trois années. Je l'ai rencontré à la Cinémathèque, dont il est le président, avec Langlois, qu'il soutient et soutiendra avec une énergie sans pareille. J'ai vingt-sept ans. Je n'ai rencontré encore aucun autre cinéaste, et je me dis que s'ils sont tous comme ça, c'est merveilleux : une culture universelle, il joue encore par cœur la perle noire des Variations Goldberg, une formidable exigence artistique, et la lutte des classes, toute la production contre lui. Un roc, un chêne indéracinable, et aussi, l'auteur de « Lumière d'été ». J'y arrive. Je suis encore très naïf, je ne sais pas que l'inspiration d'un film, sans la commande d'un film, ce n'est rien, le plan d'une ville dessinée par Claude Nicolas Ledoux, et jamais construite. Je vais apprendre tout ça.

A ce moment, je vais devenir stagiaire. La profession, dans ces années, est fermée comme une forteresse par des syndicalistes devenus ultra-corporatistes.

Trois ans avant, j'ai choisi la Cinémathèque contre l'Idhec. Il me faudra encore des années avant d'être en règle, en carte. Je me pose encore aujourd'hui la question de savoir si dans cette étrange période, les gens du Centre, le sémillant colonel Michelin, et les gens du syndicat, ont fait le calcul du temps probable qu'il aurait fallu pour devenir metteur en scène en suivant leurs critères — la question de savoir par quelle aberration les marxistes se sont rués sur le kantisme, érigeant en maxime universelle, je veux dire en équipe minimum obligatoire, ce qui n'était pas une équipe-en-soi, mais l'équipe qu'il faut pour faire un film de Lara en 1946.

Bref, si aujourd'hui, ayant l'âge qu'avait Grémillon quand je l'ai rencontré, j'essaie de retrouver la couleur de ces années, voici, dans l'ordre hiérarchique : la Cinémathèque. Un fabuleux pari. Henri Langlois, depuis dix années, mais depuis 45 avec de vrais locaux, jette les bases de la formidable mutation que va subir le cinéma, avec une intuition prophétique. Il a un complice principal. Grémillon, avec une hauteur de vues, et une noblesse de ton sans pareille, écrit et parle d'admirables discours, et promène dans les ministères où il démolit des murailles d'imbécillité, son allure de condottiere déplacé dans le temps par un Malraux devenu romancier de science-fiction.

Vient aussitôt l'œuvre de Grémillon, qui sort à peine aujourd'hui de l'audience restreinte, mais fanatique, qui a été la sienne. Un paradoxe total, l'impossibilité de s'insérer dans le cadre économique, qui est celui du cinéma d'alors, sans que l'idée lui soit venue qu'il fallait d'abord, en tout cas **aussi**, abattre ce système pour faire le cinéma d'expression personnelle dont il avait besoin. Un auteur, et baroque, lyrique, au point d'être parfois au bord de l'emphase, et qui, par respect implicite des formes existantes, passera toujours par des scénaristes traditionnels et brevetés. Et pourtant, des éclairs fulgurants, « Lumière d'été », « Le Ciel est à vous », « Pattes blanches », films écartelés, fous de richesse, méconnus, refusés par le système. Je pense à un Prométhée, qui n'aurait jamais pensé qu'il était enchaîné. La fin de sa vie sera un adagio serein, admirable. Trois films limités, modestes, mais d'une rigueur artistique totale, trois œuvres mineures, dites documentaires, loin des orages, dans un abri loin des vagues, en équilibre parfait après les batailles, et les défaites, dans le renoncement total et l'austérité classique, et, enfin, achevées, parfaites, dans leur adéquation de la forme au propos.

Enfin, la « Revue du Cinéma », moribonde, au moment dont cette photo est ma petite madeleine, mais qui a prophétiquement démontré que les bassesses du commerce, ou les capitulations de l'intellect ne sont pas obligatoirement liées au cinéma. J'essaye de me souvenir : sur le cinéma français règne une convention écrasante. Le cinéma américain arrive en force, mais nous n'avons pas le temps de faire le tri, nous avalons tout avec enthousiasme et boulimie, on ne va jamais moins de trois fois par jour au cinéma. Et au milieu de cette confusion, la préciosité littéraire, le hautain recul, la distance de Jean-George Auriol donnent une clé : le Cinéma, ça s'écrit.

***

Je saute quelques années, trois ou quatre. Grâce au « Broadway » de Leonide Keigel, grâce à « Objectif 49 », nous avons vu tous les films de Preston Sturges. Quand je le rencontre, quand il me propose d'être son assistant, je ne sais pas bien encore qui il est. Je le crois encore tsar, dans le cinéma d'Hollywood, ce qu'il fut bien, en fait, dans les années 40-46. C'est assez lentement, au cours d'une permanente navigation au long cours où m'entraîne ce noctambule infatigable, que je vais, par fragments épars, reconstituer le puzzle. Différemment, certes, pour d'autres raisons, mais avec la même stupéfiante générosité naturelle, Preston Sturges est, à la fin de sa carrière et de sa vie, rejeté autant que Jean Grémillon par le système économique de production et de diffusion des films. Preston est en exil, sans bien s'en rendre compte distinctement lui-même. On est en plein maccarthysme. On vient d'assister aux retournements de Dmytryk, aux prudences de Kazan. Les dix d'Hollywood sont mis à l'écart. Preston ne se préoccupe guère de politique. Son exil n'est pas le même : il a violé un tabou absolu. Il se considère d'abord et avant tout comme un écrivain. Dans les années 35, il a été un scénariste étonnamment célèbre. Il dit lui-même qu'en obtenant de réaliser lui-même son « Great Mac Ginty », il a fait un trou dans le mur, par où passeront à sa suite Huston, et tous les metteurs en scène d'Hollywood qui écrivent aussi leurs sujets. Il a régné, avec un faste et un pittoresque presque stroheimien, sur une major company, il s'est fait un succès et des ennemis également énormes, et des concessions auxquelles il s'est résigné ont fait croire à son déclin.

Il commence donc « The Beautiful Blonde of Blashfull Blend » dans des circonstances périlleuses. Producteur, l'homme aux cigares qu'on voit encore, certains soirs assez longs, chez Lipp, chez Castel ou chez Régine. Vedette, imposée, Betty Grable. Preston, dix fois, et retrouvant les mêmes mots, et les mêmes intonations, m'a raconté cette scène, qui est semblable, d'une manière hallucinante, à la scène de la salle de projection dans « Le Mépris ». Projection de rushes. Dure discussion entre l'homme au cigare entre les dents et Preston. Il s'agit des talents et des dons de Miss Grable. Bataille. Physique. Le producteur, ses ruines, je veux dire, hurle à l'adresse de Sturges : « Preston, vous ne ferez plus jamais de film de votre vie ».

De fait, Preston fera encore **un** film, en France, après cinquante tentatives désespérantes. Un film où il sera berné, bafoué, moqué, battu, contraint aux plus écœurantes servitudes, sous la férule d'un homme sans cigare. Lui non plus ne croyait pas, ne savait pas, que l'exercice du métier d'auteur comporte simultanément une volonté de réflexion sur les structures de la production, une action éventuelle pour les modifier ou les casser. Il faudra la nouvelle vague. Mais j'anticipe.

Me voici devenu, tant est forte la malédiction qui pèse sur Preston Sturges, un homme-film comme il y a des hommes-livres dans « Fahrenheit ». Copies, négatifs détruits, ou bloqués, incommunicables, c'est allé jusque-là, tant, dans cette période, était scandaleux le comportement de Sturges. Il faudrait que je raconte « Hail the Conquering Hero », « Miracle of Morgan's Creek » ou « The Lady Eve », puisqu'on ne peut plus les voir.

Bien entendu, aux yeux de l'histoire, Preston Sturges compte, non Zanuck, ni Poiré. Je me demande si aux Enfers, l'ombre de Preston y trouve une consolation.

LA NOUVELLE SAISON

En avril 1951, quand paraît le numéro 1 des « Cahiers du Cinéma », l'idée

de Jean-George Auriol qu'on peut, et sans doute, qu'on doit écrire les films comme on écrit un livre, paraît toujours un vœu, une rêverie. La forteresse de la profession est intacte, fermée. « Objectif 49 », puis les deux Festivals de Biarritz, en 1949 et 50, ont rassemblé un groupe très divers, traversé de contradictions. Pour moi, aujourd'hui, qui tant d'années après, cherche à découvrir une ligne, une vague logique dans une malle de souvenirs mélangés, il reste surtout des moments. L'année dernière, je quittais le bras principal de l'Amazone, pour remonter un iguarape. A ma rencontre arrivaient avec nonchalance des îles flottantes, les unes minuscules, et d'autres, très organisées, avec des arbres, des animaux. Les années 50-57, si j'y pense aujourd'hui, c'est comme à une série d'îles dérivant paresseusement.

L'île Cocteau, sans doute, est la plus vaste, la plus riche. Ecrivain, homme de théâtre, poète même, je ne sais pas réellement ce que j'en pense. Mais un homme de cinéma prodigieux. « Orphée », « Le Testament d'Orphée » ont été, sont, des météores incroyablement en avance sur leur temps. Je crois que les dieux, comme les hommes, naissent, vivent, montent en grade, et meurent. La carrière de Zeus est exemplaire sur ce plan. Je vois que le Zeus de notre temps, c'est Godard. Ses ennemis les plus déterminés ne s'y trompent pas. Il vit son aube. Cocteau c'est son Chronos, son Ouranos, la préexposition d'un thème qui s'épanouira bien plus tard dans la symphonie.

Je vois bien où je veux en arriver, au printemps de la Nouvelle Vague, mais ce sont encore les frimas. La nuit stalinienne tire à sa fin. Mon souvenir, sans méthode, sans vraie chronologie, croise encore Agnès Varda et « La Pointe courte », Jean Rouch, Antonioni complètement inconnu arrivant à Biarritz, flanqué d'une jeune femme d'une beauté à couper le souffle, Lucia Bose, et montrant sa « Cronaca ». Vu d'aujourd'hui, on dirait les escales d'une croisière. Deux événements, pourtant, sont bien autre chose, deux craquements dans la banquise, l'article de Truffaut dans le numéro 31 des « Cahiers », et la politique menée par Jacques Flaud au Centre du Cinéma.

Il n'y aura eu, derrière le grand changement des années 58-60, ni idéologie déterminée, ni conscience claire, ni passage à la pratique d'un groupe de théoriciens. Chabrol commençant « Le Beau Serge », ce n'est évidemment pas Lénine revenant de Finlande. Je crois plus à une sorte de mutation biologique qu'à une insurrection. Mais enfin, aujourd'hui, devenu Mallet et Isaac, je cherche, selon la vieille méthode scolaire, les signes annonciateurs. Truffaut démontait une conception triomphante mais vermoulue du cinéma français à base de scénario bien goupillé, Jacques Flaud rendait


Roger Vailland.


Jean Grémillon et Pierre Kast en 1948.


Boris Vian dans « La Saison des Oncles », roman-photo.


« Drôle de Jeu ».


Roberto Rossellini.


Preston Sturges et Pierre Kast.


« Le Bel Age ».

plus aisée la vie du court métrage, et posait les jalons d'une aide économique au cinéma lourde de conséquences. Nous aurions dû comprendre ce qui se produisait. Juste, nous allions essayer de faire des films. Il y avait une montagne à gravir. Mais, paradoxalement, les difficultés pratiques, syndicales, commerciales, exaspéraient les volontés. On a envie de citer Shakespeare :
« ... Plenty and peace breeds cowards ; hardness ever of hardiness is mother... »
Et de penser, qu'au fond, c'est un peu du Mao.

⁂

Je voudrais lire un historique de la Nouvelle Vague écrit par André Bazin. Et peut-être la violente contestation de ce texte par Ado Kyrou. La vie est plus austère que l'imagination. Il faudrait faire une revue de cinéma de science-fiction. Bref, ce fut une nouvelle saison. Pour moi, elle commence à la fin de l'été 57. Je viens de me heurter rudement à l'appareil classique de production des films. Théoriquement, j'en suis mort. Pratiquement, je vis à côté de Boris Vian un instant privilégié, dont je retrouve quelques images d'un roman-photo inachevé par définition, et qui aurait pu s'appeler « La Saison des oncles ». Je comprends seulement que si on ne trouve pas le moyen pratique de changer la méthode de produire les films, tout est perdu. Visiblement, nous avons été au même moment dix ou vingt à nous poser le même problème. Ni « Le Beau Serge », « Les Quatre cents coups », « A bout de souffle », « Paris nous appartient », « La Ligne de mire », « Le Bel Age », etc., n'auraient pu être produits dans le cadre économique des films de long métrage ordinairement produits pendant cette période. Je ne veux pas dire que le refus du studio ou de l'équipe minimum, et une autre méthode de financement sont les seules, ni peut-être même les principales caractéristiques de la Nouvelle Vague. Au minimum, le plus grand commun diviseur. Même « Hiroshima », plus ou moins, était au départ un projet de court métrage.
Naturellement, aucun de ces films n'a suivi la ligne ordinaire du récit cinématographique. Différemment, tous ont eu recours à la première personne, à l'écrivain, à l'écriture.
Bien malin qui pourrait, en quelques phrases, définir une esthétique ou une idéologie de ce qu'on a appelé « la Nouvelle Vague ». Simultanément apparaissent autour de 1958 une nouvelle approche de la manière pratique de faire un film et une nouvelle approche du récit. Aucun mouvement constitué. Pas de vrai groupe. A peine une étiquette. Il faut faire un effort pour se souvenir que cette étiquette a pu être considérée comme prestigieuse. Des exploitants naïfs, qui croyaient monter dans un train en marche, alors qu'il était sur une voie de garage, ajoutèrent « un film nouvelle vague » à de savoureuses productions commerciales. Partis en ordre dispersé, tous furent battus, finalement. L'espace d'une saison, ce fut une mode. Tout parut retomber. Les adversaires de tout nouveau cinéma ne furent jamais menacés, mais ils pensèrent qu'ils pouvaient l'être. Ils avaient senti, non le vent du boulet, mais la possibilité de l'existence d'un boulet. Ils serrèrent les rangs, bien qu'aucun d'entre eux n'eût été jeté par terre. La riposte s'organisa. La distribution des films devint difficultueuse. Francis Cosne put retrouver le sourire et se lâcha gaiement la bride sur le cou. La Nouvelle Vague n'avait pas pris, et ne prendrait jamais le pouvoir. Il faudra attendre le superbe « Brigitte et Brigitte » de Luc Moullet, les merveilleux films en 16 mm de Eric Rohmer, les films de Philippe Garrel ou de Jaime Semprun, pour voir les films chercher dans encore moins d'argent dépensé encore plus de liberté d'expression.
La Nouvelle Vague pouvait-elle vaincre ? Il eût fallu qu'elle existât. Beaucoups créèrent leur maison de production, peu survécurent. Monsieur Holleaux, succédant à Fourré-Cormeray, hérita de son respect et de sa révérence pour les puissances financières. Sa politique date de loin, pas de l'affaire Langlois. La décision d'augmenter le capital nécessaire à la marche d'une maison de production, la suppression de l'aide sur les ventes à l'étranger traduisent les mêmes intentions, la même volonté de rendre la vie difficile, sinon impossible, aux cinéastes indépendants. Grouchy ? C'était Holleaux... mais est-ce bien Waterloo ?

LE PETIT FILM ROUGE

Aujourd'hui, 8 avril 1968, sur un coin de table, dans ma salle de montage, je m'interroge sur le cinéma. Bien sûr, j'aimerais qu'il fût, comme il pourrait l'être, l'instrument d'une révolution culturelle. L'œuvre entière de Roger Vailland, son œuvre littéraire, je veux dire, conteste la légitimité des valeurs morales, des jugements intellectuels d'une bourgeoisie, installée à la fois au pouvoir et dans l'opposition brevetée, ce qui n'est pas gai. Il me semble que le cinéma est doué pour cette contestation. Toute l'œuvre de Godard le montre à l'évidence.
Godard est comme Strawinsky : je suis pommier, je donne des pommes, dit Strawinsky. Godard donne trois récoltes au moins chaque année, selon des méthodes qui sont un défi permanent à l'organisation traditionnelle de la profession. Même le C.N.C. s'y résigne. Est-ce à dire qu'il est devenu aussi simple d'imaginer un petit film rouge, frère cadet du petit livre rouge, évidemment non.
Nous n'avons pas tous la même opinion des rapports éventuels et partiels du cinéma et de l'Etat. Les réponses au questionnaire des « Cahiers » en

témoigneront. Certes, il faut que les films marchent. Personne ne cherche la noble solitude de l'île déserte de la satisfaction solitaire, personne ne croit au cinéaste maudit. Certes, les contradictions de la production et de l'exploitation sont telles que plus personne, chez les marchands, ne peut plus miser à l'avance, ni même croire aux vedettes; on a vu les larmes bourguignonnes de Bardot. Et réciproquement, je crois naïf de tout, ou de trop attendre de l'Etat, spécialement de cet Etat, malgré (ou à cause) de son cinéaste-ministre. Pour autant, le retour à la jungle de la libre entreprise n'est pas la terre promise. On peut imaginer une organisation, une structure. Aucun cinéaste ne peut plus s'abstraire des problèmes de production. Presque tout le monde écrit simultanément son script, son devis et son plan de financement.

Il y a un exemple, près de nous. Le Cinéma Novo brésilien est peut-être celui qui vient de donner le plus d'œuvres riches et exaltantes. La violence de « Os Fuzis », le lyrisme baroque de « Terra em Transe », malgré des audiences et des carrières diverses, attestent la vitalité d'un groupe de très jeunes cinéastes. Ils seront peut-être battus, eux aussi. Ils ont leurs querelles et leurs règlements de compte. Remarquez que je ne tiens pas l'union nationale pour la panacée. Après tout, ils auront peut-être aussi leurs Lelouch, ou leurs Boum-boum. Mais ils se sont mieux organisés, encore que leur organisation soit précaire. Ils ont une maison de distribution, et un public. Ils ont aussi des adversaires plus coriaces que les nôtres, un tir de barrage de leur presse nationale, de leurs marchands, et de leur Etat. Mais leur survie est un signe. Il y a bien une internationale virtuelle des mouvements d'étudiants, des Tchèques aux Américains, des Russes aux Brésiliens. Ce n'est certes pas la saison de l'ouvriérisme simplet. Il y a sans doute une internationale virtuelle de cinéastes : regardez ces noms et vous verrez : Godard, Rivette, Bertolucci, Rogosin, Glauber Rocha, Melvin van Peebles, Chytilova — et même si, à l'ancienneté, Polanski devient bien une sorte de Vadim, il faut bien voir que c'est pour faire les « Vampires » ou de la science-fiction, qu'ils utilisent leur succès.

Bien entendu, inutile de continuer longtemps. Entre les « Cahiers » nº 1 et les « Cahiers » nº 200, le cinéma a subi, du fait d'intellectuels, d'energumènes, d'anarchistes, de nihilistes, d'arrivistes, de poètes, et de bavards, une profonde et définitive mutation, dont le cinéma le plus commercial témoigne, lui aussi. Le cinéma le plus commercial, on peut dire, à la limite, qu'il se vend mieux parce qu'il assimile cette mutation. Ce qui n'empêche pas ses patrons de tout faire pour tuer le cinéma indépendant, personnel ou marginal, sans comprendre que c'était leur cinéma aux œufs d'or. Amusant.

LA PHILOSOPHIE DANS LA SALLE DE MONTAGE, OU, DU CINÉMA-VÉRITÉ AU CINÉMA-RAISON

Astruc, en 1948, parlait de la caméra-stylo. Ses films, souvent admirables, s'inscrivirent rudement, et pas toujours ouvertement, dans cette ligne. Même s'il est persuadé aujourd'hui, ce qui est possible, que le cinéma est un spectacle, il a établi qu'il était un langage, qui avait le droit de tout dire. Le vieux réalisme, le vieux cinéma art-de-l'image, a rejoint les dissertations de rhétorique sur la forme et le fond, ou autres, dans les corbeilles à papier de l'Histoire.

Evidemment les postures adverses persistent. Curieusement, l'affaire Langlois en a mis quelques-unes en lumière. Ce n'est pas par hasard que l'un des seuls hommes de plume jouissant d'une certaine notoriété qui aient pris position pour le coup d'Etat, ait été l'un des plus notoires partisans du cinéma musclé. Cau, même si, en survêtement, il manie les haltères comme son confrère Thierry Maulnier chaussait les sandales à pointes de la course à pied, est pourtant, que cela lui plaise ou non, une espèce d'intellectuel. Je n'ai pas été étonné de son article. Ses pareils n'aiment dans le cinéma que ce qui leur permet de le mépriser, un peu comme ces séducteurs de pacotille qui trouvent que les femmes perdent leur féminité dès qu'elles cessent d'être des objets. Le cinéma devrait rester à sa place, l'action, l'image, le schéma, et ne pas prétendre au noble domaine réservé aux Lovelace de la machine à écrire. Pareillement, les racistes trouvent que les Juifs devraient être marchands de fourrures, ou les Nègres, cirer les souliers, au lieu de prétendre à la guerre, ou la philosophie.

Laissons Cau, expert, peut-être, trouver que les méthodes administratives de Langlois sont déplorables. L'ordre a un gardien vigilant. Etonné, lui, mais convaincu. Président démonétisé, mais pas désargenté, de l'amicale des vieux enfants prodiges, pour qui la lutte des classes se ramène à essayer de monter en marche dans les compartiments de première, on voit ainsi un fanatique, un habitué des séances de la Cinémathèque donner à connaître son étonnement : quelle démesure dans la défense de Langlois. Ah, que n'en restez-vous à la litote ? Inattendu calviniste.

Il y a une logique. Ce n'est pas par hasard que le petit nombre (oserait-on dire, le happy few ?) des défenseurs de Barbin ne se trouve soutenu que par ce qui déteste le plus le nouveau cinéma. Cinéma dont la mutation s'accélère. Ou plutôt, car je ne sais pas si une mutation peut s'accélérer, devient plus évidente.

« L'Age du Fer », « La Prise de pouvoir par Louis XIV », les films sur l'alimentation, « Les Actes des Apôtres », bientôt le « Socrate », ont fait de Rossellini l'exemple le plus clair de l'évolution du cinéma vers un nouveau type de récit. Un film, souvent, est une action dramatique, mais c'est aussi, **toujours**, un discours. Hors du cinéma-vérité, Roberto Rossellini se fait le champion du cinéma-raison. Abolir la frontière arbitrairement tracée entre le cinéma et la télévision. Je peux me tromper, mais je ne tiens la télévision que pour un moyen de diffusion nouveau, pas pour un nouveau moyen d'expression. Bien sûr, elle donne à l'auteur qui a choisi le cinéma la possibilité d'échapper au cadre étroit du film romancé de cent minutes, qui est la règle du cinéaste. Pour autant, elle n'est pas de **nature** différente. Elle crée des formes nouvelles, qui sont l'équivalent filmé de l'essai, de l'article de revue, de l'interview, du journal de voyages, toutes formes qui ne sont pas des formes littéraires d'une **nature** différente du récit romanesque. L'écrivain se reconnaît le droit de les pratiquer toutes, de passer de l'une à l'autre, sans cesser pour autant d'être un écrivain. Roberto Rossellini démontre que le cinéaste peut aussi passer d'une forme à une autre, sans que change sa nature de cinéaste.

Je n'arrive pas à décider si je trouve triste ou comique la commisération de quelques littérateurs regardant des cinéastes jouer avec des idées. No admission for coloured people, à peu près. Les citations d'Elie Faure par Godard ont causé dans la petite province, qui ressemble au salon de « Paludes », une sorte de scandale, des vieilles filles voyant pour la première fois une minijupe. L'accusation de vouloir faire des films « littéraires » devient une forme majeure de l'insulte.

C'est assez drôle, à un moment où le cinéma change à une vitesse vertigineuse. Des garçons de 19 ans, incroyablement doués, Philippe Garrel, Jaime Semprun, ont déjà fait chacun plusieurs films. Ils sautent toutes les étapes intermédiaires, et c'est naturellement merveilleux comme ça. Ce ne sont pas des chasseurs d'images, mais des auteurs. On peut imaginer des peuples colonisés qui passeraient directement au socialisme, sans passer par la démocratie bourgeoise. Garrel et Semprun sautent directement au cinéma sans passer par le roman, sans passer non plus par l'état intermédiaire d'assistant, de stagiaire au balayage du studio, et autres critères syndicaux. Leur irruption dans le cinéma est le phénomène le plus exaltant de cette année.

Mais revenons à cette histoire de cinéma littéraire. Malgré l'existence depuis deux décades des « Cahiers », celle de « Positif », celle de dix revues, la critique des rubriques importantes (par le nombre des exemplaires vendus de leurs journaux) continue imperturbablement à voir dans le cinéma une annexe du « Film français ». C'est plutôt le contraire, non ? — Il en résulte un certain décalage. J'ai l'habitude de me faire insulter par Chazal, Chauvet

ou Brincourt, ce n'est pas grave, à peine dérangeant. Je ne fais pas de films pour la satisfaction d'André Brincourt, et les hochements approbatifs du béret basque de Chauvet m'inquiéteraient plutôt. J'ai toujours eu envie d'écrire à l'avance les critiques, et de les remettre avant la projection aux bonshommes concernés. J'imagine une assez faible marge d'erreur. Là-dessus, il est bien normal que des gens n'aiment pas les films qu'on fait, qui s'exprime publiquement doit savoir qu'il prend le risque d'être attaqué publiquement. On est agacé, on a envie de répondre. Quand Brincourt trouve « Drôle de jeu » impossible, parce qu'il fait beau à Paris pendant l'occupation, la rigolade passée, on a envie de prendre la plume. Puis on se dit : ça ne se fait pas. Il faut encaisser. Mais vient, à peu près, une sorte de remarque statistique : il n'y a pas dans la presse actuelle un seul vrai défenseur du cinéma d'expression personnelle. Pas de complice, pas d'amis, pas de spectateur accordé à ce qu'on dit. Il faut en arriver aux hebdomadaires ou aux revues. On a beau se dire que la critique n'a qu'une faible influence sur les spectateurs, on sait qu'elle en a une petite sur les responsables de la production, qui, paradoxalement, attribuent de l'importance à ce qui est imprimé. Cinéma littéraire, donc. On a l'impression qu'on vous colle une étoile jaune. Cinéma parlant, et parlé. J'ai du mal à comprendre pourquoi, dans une structure sociale où presque tous les conflits sentimentaux, politiques, idéologiques passent par le vocabulaire, il faudrait que le cinéma s'en passe. « Uccellacci e Uccellini », le plus beau film peut-être que j'aie vu depuis dix ans, et une résurgence de « Jacques le Fataliste », « Prima della rivoluzione », trouvent le meilleur de leur singulière beauté dans l'emploi systématique du parlé. On a l'impression d'aligner des truismes, tant cela parait évident.

Les films de Guitry, les films de Pagnol ont joué le verbe, et gagné. Mais le cinéma a encore fait un bond, acquis, outre la parole, le langage. L'idée d'un domaine interdit, un « défense de toucher », sont profondément scandaleux. Dans le boudoir de la marquise, Dolmancé sort, très exalté, de la belle Eugénie, et tire de sa poche un opuscule de 80 pages, intitulé « Français, encore un effort pour devenir républicains » — les salles de montage sont, hélas, plus austères, mais on a le droit, aussi, d'y tenir des discours, ou de s'y efforcer.

HYMNE A LANGLOIS

Février 68 restera le temps de l'affaire Langlois. Il n'y a aucun hasard dans le fait que les « Cahiers » aient, tout naturellement, servi instantanément de catalyseur. Le lyrisme, l'enthousiasme, la fougue, les outrances, enfin, ce qu'on appelle les outrances, de ses défenseurs, n'ont pas seulement montré qu'avec Henri Langlois le cinéma était devenu une part essentielle de la vie des auteurs de films, de la vie d'un grand nombre de spectateurs fanatiques. On a vu revenir la saison de l'action pratique. Meetings, batailles de rue, Comité de défense, toute cette action non prévisible, et non prévue par le C.N.C., n'a pas une valeur d'anecdote, un joyeux aspect pittoresque. Elle montre, elle démontre, l'importance vitale prise par le cinéma dans la conscience d'un grand nombre. La passion a toujours été la règle, aux « Cahiers », l'occasion de l'action pratique est venue. Je ne confonds pas les bagarres de la rue de Courcelles et les maquis de Bolivie, bien entendu, ni le meeting de Grenoble avec l'attaque de la caserne Moncada. Et je sais bien que s'il est impossible de crier « Vive Castro » sans crier « Vive Langlois » on peut parfaitement crier « Vive Langlois » sans penser « Vive Castro ». Je ne voudrais surtout pas provoquer un autre étonnement de Jean Cau.

Mais enfin, ces bagarres, ces tracts, ces permanences, ces discussions vont bien au-delà de l'affaire de la Cinémathèque. Une décision d'Etat, arbitraire, certes, odieuse, mais, de plus, maladroite, ignare, et ridicule, a été niée, stoppée, combattue, et peut-être vaincue. Elle concerne le cinéma, et seulement le cinéma. CQFD : le cinéma est devenu quelque chose d'autre qu'une denrée débitée dans des endroits spécialisés.

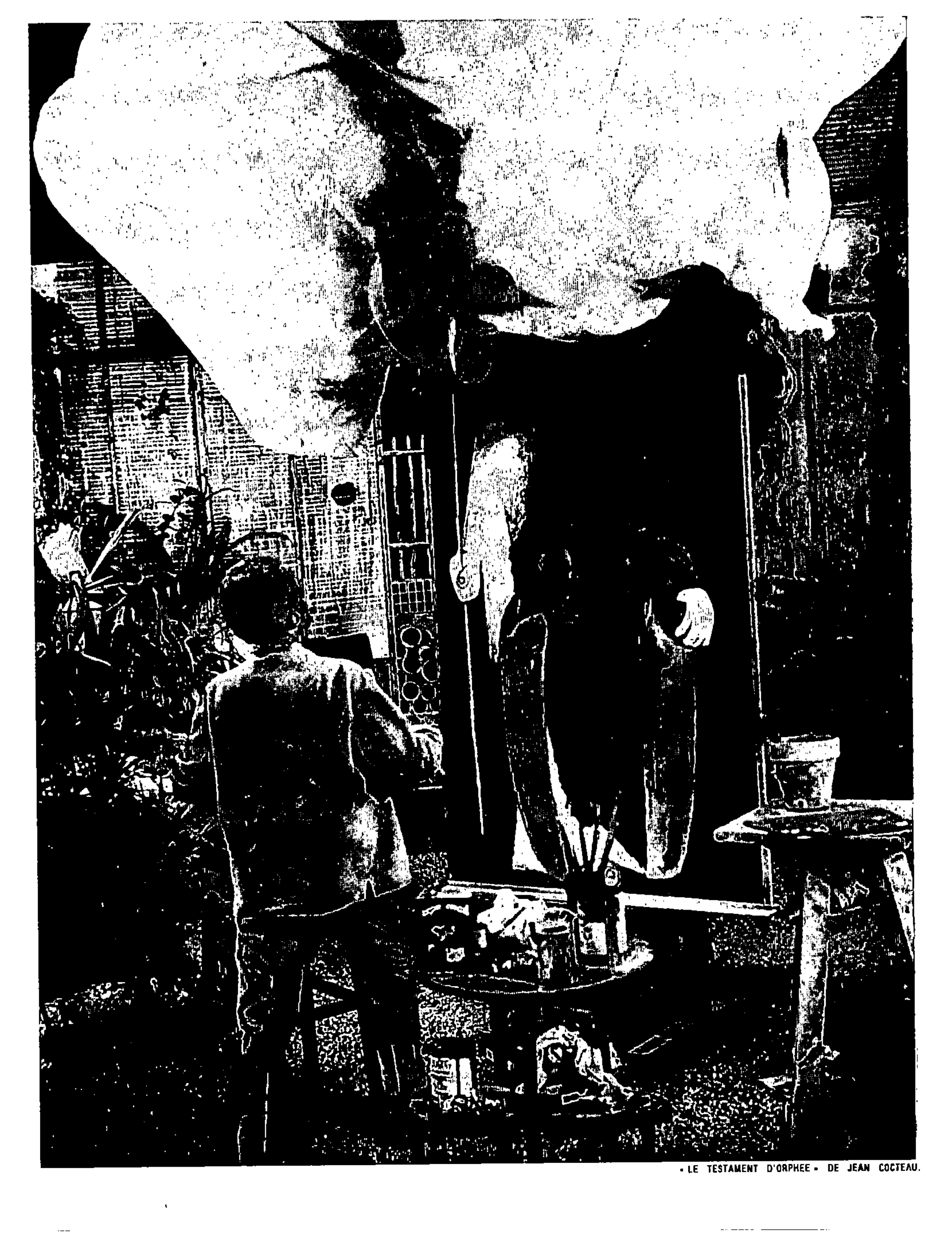
Quand Roger Vailland a pris ses distances devant la politique, je suis sûr qu'il n'a pas pensé que la politique, en tant que telle, cessait d'avoir toute importance. Juste qu'elle subissait une mutation. Les blocs électoraux, la compromission avec des laquais de l'impérialisme américain, les alliances avec un Félix Gaillard ou un Maurice Faure, ce n'est pas de la politique, c'est de la cuisine. Défendre l'existence de la Cinémathèque française, curieusement, c'est un acte politique. Je m'étais dit que ce rapide survol de deux cents numéros des « Cahiers », commencé dans la mélancolie du souvenir, se terminerait, grâce à Henri Langlois, dans l'euphorie de l'action, de la victoire, peut-être. Personne ne sait encore si Langlois et la Cinémathèque vont se retrouver, ni si ce sera comme avant. En tout cas, ce n'est pas une défaite, ce qui est beaucoup. Mais, curieusement, la mélancolie ne disparait pas. Sous une forme ou sous une autre, la cinémathèque de Langlois va revivre. Sous une forme ou sous une autre, le cinéma de Garrel, de Semprun, va vivre. Belle et optimiste conclusion.

Toujours, un film terminé, me vient une tristesse, un découragement. Un film, c'est un an de vie et d'efforts. Je me retrouve, sisyphe découragé, au pied de la falaise. J'ai fait deux fort mauvais films, et deux que j'aime. J'ai été vaincu complètement à deux reprises par un appareil de production auquel je m'étais rudement heurté : les deux films dont je rêvais n'avaient plus aucun rapport avec les films que je voyais. Aucun de mes films n'a eu de vrai succès. Ma tapisserie se défait comme celle de Pénélope. Je me suis toujours dit, après chaque film, songeant à la nouvelle montagne de discussions, de ruses, de démarches incertaines qu'il allait falloir escalader pour en faire un autre, fini, je ne ferai plus de films.

La liberté de l'écriture, oui, c'est quelque chose. Mais le plaisir ? Faire un film, c'est un peu faire la guerre fraiche et joyeuse des manuels d'histoire conventionnels. D'abord, comme la guerre, ça se passe à la campagne — et les risques sont exaltants. Il faut être pacifiste résolu, et je suis un pacifiste résolu, pour comprendre le plaisir de faire une certaine guerre. Comme un condottiere qui n'a plus d'argent pour payer ses troupes, auquel son producteur refuse les canons qu'il faudrait avoir pour prendre la ville, ballotté au hasard des coalitions fugitives, un cinéaste se promène sur des remparts battus par la mitraille. Il pense, il rêve, aux plaisirs bucoliques du jardinage et de la charrue. Peut-être.

En tout cas, de toutes les manières, il faut dire adieu à un certain cinéma. Il y a vingt ans, un cinéphile allait voir tous les bons films, et une grande partie des mauvais. J'ai l'impression qu'aujourd'hui un film compte moins qu'une œuvre complète, que la somme de Godard est plus importante qu'un seul de ses films. Le motif caché dans la tapisserie, plus qu'un beau détail. Le commerce des films, aussi, change, et d'autant plus vite qu'il marche moins. S'il ne va pas à la recherche de son public, il est perdu. J'ai toujours pensé qu'il fallait tout lire, ou essayer. Il m'est arrivé depuis plusieurs années de manquer des films, sûrement importants, alors que j'avais toujours pensé qu'il fallait aussi voir tous les films, ou essayer.

Simultanément, je crois qu'on doit essayer de tout mettre dans un film, dans chaque film, complément indispensable de l'idée que le cinéma peut tout dire, et qu'il en a le droit. Sommes-nous au bord d'une transformation plus radicale encore ? Achètera-t-on dans dix ans les films comme on achète des livres ou des disques pour lire et écouter chez soi ? J'aimerais connaître les résultats de l'expérience Givaudan. Faut-il dire « a farewell to the movies » et saluer un nouveau cinéma aux formes encore singulièrement floues... Malthus a dû inspirer, jusqu'à maintenant, les marchands, et même les auteurs. Allons, que Dolmancé tire de sa poche un nouveau tract : encore un effort pour devenir cinémanes... — Pierre KAST.



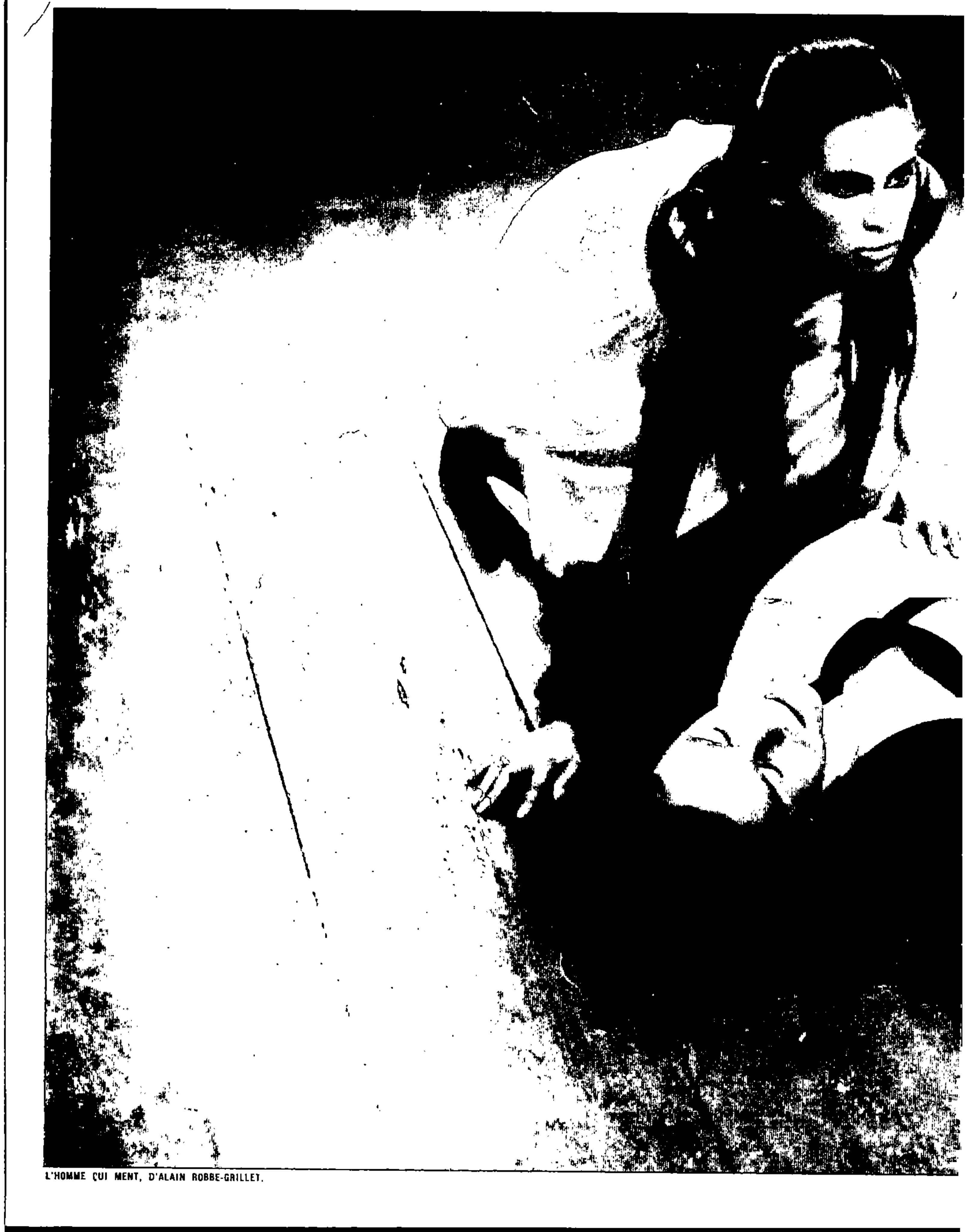
« LE TESTAMENT D'ORPHEE » DE JEAN COCTEAU.



Elle s'appelait Françoise...

par François Truffaut

Deux cents numéros des « Cahiers » sont tombés et, en cours de route avec eux, Bazin, Ophuls, Becker, Cocteau, le petit Biesse. Quand Jean-Pierre Léaud me parlait de lui je demandais : « C'est celui qui a l'air d'un cycliste italien ? » C'était bien celui-là.
Les films disparaissent et aussi ceux qui les font et ceux qui les jugent et ceux qui les regardent. Ceux qui les jouent également et même si les « Cahiers » s'intéressent moins à ceux-là, je demande la permission de publier une ou deux photos de Françoise Dorléac qui est morte le 26 juin de l'année dernière dans un accident de voiture, en route vers l'aéroport de Nice. Pour le public, c'était un fait divers, d'autant plus cruel qu'il frappait une très belle fille de vingt-cinq ans, une actrice qui n'avait pas encore eu le temps de devenir une vedette. Pour tous ceux qui l'ont connue, Françoise Dorléac représentait davantage, une personne comme on en rencontre peu dans une existence, une jeune femme incomparable que son charme, sa féminité, son intelligence, sa grâce et son incroyable force morale rendaient inoubliables à quiconque avait parlé une heure avec elle.
Personnalité forte, éventuellement autoritaire, contrastant avec un physique fragile et romantique du type algue marine ou lévrier, Françoise Dorléac, actrice selon moi insuffisamment appréciée, aurait certainement trouvé avec la trentaine le vrai contact avec le grand public qui l'aurait alors adorée comme l'ont adorée tous ceux qui ont eu la chance de travailler avec elle.
Le difficile, pour les jeunes actrices, est d'effectuer harmonieusement le passage de la jeune fille à la femme, d'abandonner les rôles juvéniles au profit des rôles adultes, je crois que Françoise Dorléac femme précoce et prématurée avec son visage et son corps déjà construits et, comme on dit dans les studios, construits en dur, et pour durer, était la seule jeune actrice dont on pouvait penser qu'elle plairait de plus en plus.
Depuis l'adolescence, elle prenait deux douches d'eau glacée chaque jour en affirmant : « C'est à vingt ans qu'on prépare ses quarante ans » ; lorsqu'elle se montrait impatiente de trouver des rôles, et de tourner des films, je tentais de la convaincre qu'elle n'avait rien à redouter des années qui s'ajoutent aux années et que le temps travaillait pour elle. Je lui disais qu'on tournerait tous les six ans et je lui donnais rendez-vous en 1970, 1976, 1982.
Chaque fois que je lui écrivais je mettais sur l'enveloppe : « Mademoiselle Framboise Dorléac » pour être certain qu'elle lirait ma lettre en souriant.
Françoise Dorléac était intransigeante, à la limite de l'intolérance, elle était une moraliste, ses interviewes étaient riches en aphorismes exigeants sur la vie et sur l'amour. Elle pouvait jeter sur quelqu'un dont elle se méfiait un regard soudainement très dur, la vie ne l'avait pas encore tabassée, l'indulgence serait venue plus tard.
D'ici là, que de sourires, de rires et de fous rires et c'est ce qui rend inacceptable le 26 juin de l'année dernière, ce grand rire en cascade, coupé net.



L'HOMME QUI MENT, D'ALAIN ROBBE-GRILLET.

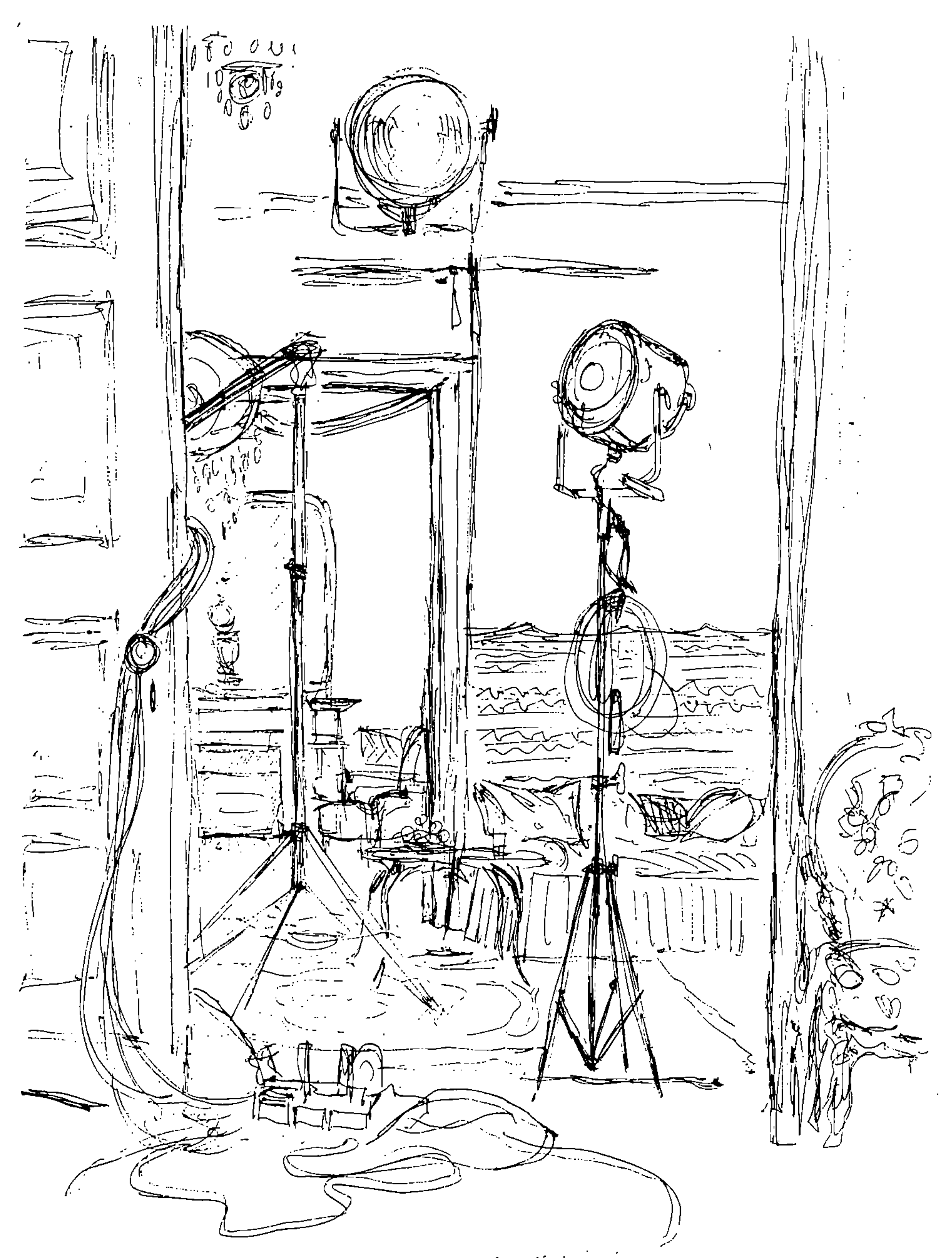


Fragments préparatoires par Jacques Doniol-Valcroze

Le cinéma a finalement trois sortes de public : les spectateurs, les critiques et les cinéastes. Nous laisserons de côté provisoirement la première catégorie. Même momentanée, cette éviction paraîtra scandaleuse. On connait la chanson : le spectateur a toujours raison, le cinéma est fait pour une audience, il n'existe qu'en fonction d'elle, etc. Il y a comme cela beaucoup de couplets. L'un des plus charmants est celui que chantent les producteurs, distributeurs et exploitants. Il serait touchant s'il disait la vérité : nous risquons notre argent (ou celui des autres), tout pour ne pas le perdre, etc. Mais ce n'est pas comme cela qu'ils le chantent. C'est plutôt : Vous méprisez le public, vous avez tué le cinéma, etc. Passons. La vraie sociologie du spectateur reste à faire. Le fondement de la philosophie de l'exploitant qui est : « plus ça sera bête et simple, plus ça fera rigoler ou pleurer et plus ça rapportera de fric » est bien connu. Faisant bon marché de toute idée d'éducation du spectateur ou d'évolution culturelle, elle prouve que ces messieurs n'ont pas été frappés par les queues devant le Grand Palais pour l'exposition Picasso. Comme il y a eu beaucoup de très bons films qui ont eu beaucoup de succès, il est manifeste qu'il y a eu des réalisateurs qui ont passé outre cette philosophie et, ce faisant, ont été les bienfaiteurs des exploitants car si on en était resté uniformément aux films qu'ils souhaitaient, si le cinéma « commercial » n'avait pas évolué (et d'abord : formellement) sous l'influence du cinéma de pointe, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus de spectateurs du tout dans les salles de cinéma.

Pour un cinéaste ce qui est souvent le plus intéressant (je ne dis pas : le plus juste), c'est l'avis des autres cinéastes . A ce titre je pourrais rédiger toutes ces notes en référence à l'interview que Truffaut a accordée à Pierre Ajame pour le numéro de février 68 du « Nouvel Adam » où il s'exprime avec une liberté et une sincérité exemplaires. Que le remarquable metteur en scène de « Tirez sur le pianiste », de « La Peau Douce » et de « La Mariée était en noir » précise sur le cinéma une pensée qui sur bien des points est en contradiction avec la mienne ne me trouble pas. D'abord je pense que Truffaut souvent se trompe sur lui-même, inconsciem-

ment **volontairement** (sic) et j'y reviendrai peut-être et ensuite parce que ses opinions sont exprimées avec une telle générosité, une telle tolérance et — en un sens — une telle modestie que l'on aurait presque envie de se laisser convaincre uniquement pour lui faire plaisir. Mais si j'évoque Truffaut ici c'est d'abord parce que dans ladite interview il dit : « Les gens qui **jugent** le plus un art, ce ne sont jamais les artistes qui le pratiquent, ni les critiques qui en rendent compte, mais les spécialistes, les aficionados ; eux vivent dans une atmosphère de jugement perpétuel et nous étions comme ça aux « Cahiers du Cinéma ». Voilà qui est juste et vient rectifier ma première distinction : spectateur, critique, cinéaste. Il y a aussi l'aficionado.
Il y a donc les critiques qui « rendent compte » des films mais rarement du cinéma. Je ne vois personne qui ait essayé de poursuivre la tentative de Bazin de poser les bases d'une critique objective.
Il y a l'évidence du chef-d'œuvre et celle du navet. Le critique le plus sot n'ose pas dire qu' « Ordet » n'est pas un chef-d'œuvre et il n'ose pas défendre... ne citons pas de titres. Mais entre les deux il se croit tout permis. Il passe à côté des chefs-d'œuvre pas encore reconnus, il n'identifie pas les navets et pour le reste à la va-comme-je-te-pousse.
Prenons la critique devant « L'Homme qui ment » de Robbe-Grillet. Yvonne Baby dans « Le Monde » écrit une belle critique. Belle parce qu'elle a cherché à comprendre, parce qu'elle s'est penchée attentivement sur l'œuvre, parce qu'elle a de l'estime pour le cinéaste (je dis bien le cinéaste). Bonne critique non pas parce qu'elle aime le film (la question n'est pas là) mais parce qu'elle l'a regardé honnêtement. Henry Chapier qui, dans « Combat », titre « Le culot de l'imposture » et indique parmi les interprètes Chantal Robbe-Grillet (sic), commence sa critique par : « Il y a longtemps que je n'ai vu un film plus assommant et prétentieux que ce dernier produit de Robbe-Grillet qui s'obstine à bâcler — au cinéma — des sujets qui auraient leur chance en littérature » : si Chapier n'était pas aussi quelqu'un qui dit du bien de bons films, on ne lirait pas plus loin. On ferait bien, car pour entendre traiter Robbe-Grillet « d'analphabète », de « Diafoirus », le film de « pauvre canular de potache », pour voir affirmer que la culpabilité assouvie par la mythomanie et le cynisme ne peut pas être la trame d'un film, entendre Chapier soudain puritain traiter les films de Robbe-Grillet « d'aveux gênants d'un refoulement sexuel qui ne cherche même pas à se déguiser », etc., cela vaut-il la peine de continuer ? Est-on vraiment en présence d'une critique ? Qui se défoule ? Et l'ami Chapier d'ajouter que ceux qui défendront Robbe-Grillet « seront de toute évidence du côté des gens qui ne mettent jamais les pieds dans une salle »... Il est bien connu qu'Yvonne Baby ne va jamais au cinéma et que j'en suis resté à l'entrée du train en gare...
En ce qui concerne l'avis des cinéastes devant les films des autres, autant d'hommes autant d'avis, ou autant de groupes autant de groupes d'avis. C'est sur autre chose que je voudrais mettre l'accent. Un certain ostracisme, caché, insidieux, mais réel. Il apparait en général chez les metteurs en scène qui ont réussi. Et parmi ceux-ci ne m'intéressent que ceux qui ont du talent et que j'admire. Le fait que certains d'entre eux portent un jugement défavorable sur « Le Gendarme de Saint-Tropez » et — revenons à lui, c'est commode — « L'Homme qui ment », en postulant grosso modo que dans les deux cas « ce n'est pas du cinéma », m'a toujours rempli de surprise. A première vue il y a deux explications à ce phénomène. La première, personne ne l'acceptera comme étant la sienne, et pourtant elle existe bel et bien, c'est la profonde croyance qu'un film **doit** avoir du succès et que finalement l'échec est d'abord une **erreur.** C'est la mentalité normale du cinéaste américain (je me souviens du cher Anthony Mann m'expliquant que les films de lui qui n'avaient pas marché, eh bien, c'était parce qu'ils étaient mauvais), mais cette mentalité est beaucoup plus répandue qu'on ne le pense dans nos douces vallées et parmi les meilleurs. Quand Truffaut dit : « Je suis un défenseur du cinéma traditionnel, c'est-à-dire que j'ai toujours aimé voir des personnages intéressants dans des situations intéressantes, prononçant un dialogue sensible, le tout filmé avec justesse », il prévient toute critique puisqu'il ajoute : « ... même si ce n'est pas **tout** le cinéma ». Et qu'un peu plus haut il a dit : « Il y a des films qui réellement ne ressemblent à rien de ce qui s'est fait avant eux : « Citizen Kane », « A bout de souffle », « Hiroshima mon amour ». En voilà trois qui ont renouvelé le cinéma sur un plan formel. » Ce n'est donc pas Truffaut que je mets en cause, au contraire, sa définition du cinéma traditionnel est parfaite et m'est utile. Elle est la définition adoptée par la plupart des cinéastes parce qu'elle cerne le cinéma qui a la plus grande chance de réunir l'audience nécessaire à une rentabilité minima. Au-delà de ce territoire l'aventure commence. Or les conditions du cinéma en France (et ailleurs) sont telles que 90 % des cinéastes sont terrifiés à l'idée que le film qu'ils viennent de faire puisse être le dernier. Partant de cette prémisse consciente, ils en arrivent à la persuasion inconsciente que cette forme de cinéma est la seule justifiée artistiquement. Qu'en sortir est une sorte d'erreur, qu'ailleurs ce n'est plus du cinéma, que c'est un autre domaine... Mais eux « ils font **du** cinéma ».
Le principal argument de cette tendance c'est « l'efficacité ». Quand on lit le captivant « Hitchcock » de Truffaut on est frappé par cela. On est devant un fabuleux livre de recettes. Il y a peu de pages où l'on ne découvre qu'Hitchcock utilise son authentique génie du cinéma (c'est à dessein que je prends comme exemple le plus incontestable des cinéastes) à rendre ses intentions les plus « efficaces » possibles sur un écran. Fascinante recherche d'ailleurs et fascinant ouvrage et nul doute que ce faisant Hitchcock est dans sa ligne, qu'il ne se trahit pas... mais, vous voyez, en mettant Hitchcock dans la balance on en est déjà à « sacraliser » une certaine forme de cinéma et si l'on s'avise alors de dire que cette forme est restreignante par rapport aux virtualités du génie créateur et que sa persistance empêche le cinéma de se mettre à l'heure des autres disciplines artistiques qui ont depuis longtemps accompli leur mutation, si l'on s'avise donc simplement de mettre chacun à sa place, on est aussitôt accusé de ne pas comprendre Lang ou Renoir et par niaiserie ou snobisme, de se laisser piéger par les fumisteries (le mot est de Chapier) des Robbe-Grillet ou autres modificateurs de formes. Ne sont tolérés que ceux qui ne réussissent pas à s'imposer, Pollet par exemple, car ils sont moins que dangereux, utiles presque puisque leurs échecs viennent étayer la théorie.
J'ai dit : deux explications. La seconde découle de la première. Celle-ci, inconsciemment née de l'idée que l'insuccès vient d'une erreur, engendre la seconde qui est que la finalité du cinéma est spectaculaire, d'où une règle. Si on la transgresse on aboutit à autre chose qui n'est plus **du** cinéma. Erreur grossière, le cinéma n'est ni plus ni moins qu'un langage.
Quand Truffaut dit : « Je me sens davantage à l'aise dans le sillage des cinéastes-scénaristes, Lubitsch, Renoir, Buñuel, Bergman, Wilder, Rossellini, Hawks, que dans celui des cinéastes-plasticiens, Eisenstein, Dreyer, Visconti, Orson Welles, Sternberg... », il ne tombe bien sûr pas sous le coup de reproches faits plus haut (que de précautions pour l'utiliser si souvent !). Mais il introduit une sorte de clivage qui sert à d'autres pour établir l'ostracisme en question. De plus, j'entends mal son propos. Chez Bergman comme chez Welles c'est l'image, c'est le mode de récit, ce sont les structures qui sont signifiantes et non le scénario-scénario. Ce qui fait la grandeur de Buñuel ou de Rossellini c'est une esthétique même si elle est totalement dépouillée. Par ailleurs les scripts de « Citizen Kane » ou « d'Alexandre Newsky » (on les a eus en mains) sont des modèles du genre, avec « personnages intéressants dans des situations intéressantes ». Non, vraiment, sincèrement je ne comprends pas. Le problème n'est pas de savoir si l'impres-



DESSIN DE J. D. V. : SALON DE N. THERAPIA, JUIN 1962.

sionnisme est une évolution enrichissante par rapport à la peinture académique qui le précède, car ce progrès est l'évidence même et parfaitement reconnu aujourd'hui... le problème n'est qu' « historique », il consiste à savoir comment faire pour que ce progrès soit reconnu et admis. A l'époque c'était : Comment faire pour que ces peintres puissent manger et que leurs toiles subsistent ? Aujourd'hui : Comment peuvent faire pour survivre les cinéastes qui ont autre chose à faire que raconter des histoires intéressantes avec des personnages intéressants et des dialogues sensibles ? Problème matériel vu le prix de revient du film. Problème moral aussi : être maudit par les marchands c'est dans la logique des choses, être récusé par ses pairs au nom d'une non-efficacité momentanée c'est demander beaucoup aux tireurs isolés.

Le sens de la modernité c'est comme un nième sens. Et il ne s'agit pas que d'une esthétique. Le cinéma novo brésilien, les nouvelles écoles polonaises, tchèques, hongroises, italiennes, yougoslaves, les efforts canadiens ou belges, un Straub, trois Suédois, un Rouch, deux Russes, plein de Japonais et pas mal de ratons-laveurs, tout cela c'est la modernité.

Tout cela a été démontré mille fois dans ces colonnes. Outre la passionnante série Burch, chaque numéro révèle cette recherche et il faut considérer comme exemplaire la récente somme de notes sur Tati.

Autre définition. Quand Truffaut dit : « ... même si ce n'est pas **tout** le cinéma », je dis que moi, ce qui m'intéresse, c'est justement ce qui dans **tout** le cinéma n'est précisément pas ce dont il vient de parler (les histoires intéressantes avec des personnages intéressants... etc.).

C'est ce « reste » qui me captive. L'autre « reste » n'a plus rien à m'apprendre, il ne pourra plus jamais m'étonner, il sera simplement plus ou moins bien fait. De même quand j'entends à la T.V. Roman Jakobson parler du langage je suis cloué sur place par le désir d'en savoir plus. Quand j'entends Louise de Vilmorin parler de la psychologie de ses personnages, je tourne le bouton. Et pourtant quel charmant, quel délicieux écrivain ! Et ne nous y trompons pas, cher François, Balthus est un très grand peintre et mon rêve serait d'en accrocher un chez moi entre un Klee et un Soulages... mais ce n'est pas parce qu'il est figuratif, ni qu'il raconte des histoires intéressantes. Il ne raconte rien du tout. Il a opiniâtrement arraché au langage pictural son langage propre et c'est d'une abstraction intérieure que découle son organisation visible de la surface peinte. S'il suffisait de peindre des petites filles indécentes vautrées sur des divans pour être un grand peintre...

J'arrive au bout de mon laborieux effort et j'ai à peine effleuré mon propos qui était ceci : dans ce « reste » qui est ce qui m'intéresse, il y a un peu de tout. Il y a Godard bien sûr et peut-être Godard d'abord, Godard qui a le plus d'influence parce qu'il est le plus facile à copier (je ne dis pas : à imiter). Mais ça ne m'intéresse pas de parler de Godard sur qui on a tellement déjà dit (d'ailleurs je lui ai consacré un film de 45 minutes) et ce qui serait à dire (quant à notre propos) Robbe-Grillet (toujours lui) vient de le dire : « Quand on l'écoute parler de ce qu'il fait on a l'impression qu'il est le dernier défenseur de l'humanisme traditionnel... » alors que « ... la création formelle de Godard exprime une pensée réelle qui est son amour de ce monde (moderne) ».

Dans le reste en question, hors Godard, hors ceux dont on parle beaucoup, deux tendances très différentes m'intéressent et que j'aimerais définir et défendre. Celle, classique à première vue dans la forme et fondamentalement moderne dans la démarche, qu'illustrent Jancso dans « Les Sans-Espoir » ou Kast dans « Drôle de Jeu ». Celle qui remet tout en cause dans les modes de récit et annonce une révolution de l'écriture cinématographique et de la saisie du réel à l'écran et qu'illustrent des films comme « Muriel », « L'Immortelle » et « L'Homme qui ment ». Quand j'ai pris la plume pour écrire ces notes c'est de cela, de ces deux tendances, que je voulais parler. Ce sera pour une autre fois.

... Du moins aurais-je tenté de démystifier une attitude et de dire mon admiration aux maquisards. Je ne me pose pas en exemple... J'aimerai pouvoir... mais je sais ce qu'il en coûte de s'être, ne serait-ce qu'une fois, aventuré sur les chemins de l'ambiguïté et de l'imaginaire, sans avoir voulu tromper par le cliquetis d'une mise en scène brillante ou « efficace » et en renonçant aux dialogues « intéressants ». Je sais de quelle façon ces modestes tentatives (non soutenues par le C.N.C.) sont accueillies par les Bory, Chapier, Billard ou Jacob. Je sais ce qu'en pensent tout bas les très bons metteurs en scène intéressants. Je me console en pensant que cela me donne peut-être une petite place dans le panier où mon ami Henry met mon ami Alain. Je m'y sens confortable, privilégié et — en fin de compte — heureux. — Jacques DONIOL-VALCROZE.

Post-scriptum

Après rédaction de cet article, je trouve dans la critique d'autres raisons d'indignation et à propos, justement, des deux films que je signale comme représentatifs de deux tendances injustement sous-estimées. D'abord la scandaleuse critique d'André Brincourt sur « Drôle de jeu » qu'il traite de « petit cinéma prétentieux et malingre » et de « Roger Vailland de pacotille ». N'ayant manifestement rien compris à rien, il se plaint, à propos, des couleurs d'un « Paris pastellisé ». L'incompréhension va si loin qu'il finit par écrire (à titre de reproche) la chose qui aurait fait le plus plaisir à Vailland : « Ici, les images n'offraient que fraîcheur et insolence : même le Père-Lachaise semblait en fête ». Les bras vous en tombent. Dire que Kast a trahi Vailland parce qu'il y a dans son film « fraicheur et insolence »... et « une fête » ! Stupéfiant.

Dans le « Figaro » du même jour, la critique de « L'Homme qui ment » par Chauvet. Un régal. Chauvet n'est pas du tout un critique ni un homme méchant. Son impuissance à juger d'un cinéma autre que traditionnel, il l'avoue avec honnêteté. Il dit donc pour commencer : « Cet « Homme qui ment » est dépourvu du moindre attrait, sous quelque rapport qu'on l'examine. » Voilà qui est réglé. Et il termine en disant des interprètes : « Aucun d'eux ne comprend mieux que nous ce qu'on lui fait faire. » Bon. Que Chauvet ne comprenne pas, d'accord. Mais qu'il n'engage pas les autres. Nombre d'interviewes (y compris dans la page spectacle du « Figaro » !) prouvent que Trintignant s'est captivé pour l'entreprise. Alors, quoi ? Faire de la critique c'est écrire n'importe quoi ?

Oui, on frémit quand on songe au nombre de lecteurs, et à l'importance du « Figaro » et au fait que théâtre, cinéma, T.V., y sont l'apanage de Gauthier, Chauvet, Brincourt. Le trio est d'ailleurs d'une parfaite unité : tout ce qui dans les trois arts est tant soit peu nouveau ou novateur, moderne ou différent de l'académisme bourgeois y est esquinté sans pitié.

J'ai « accroché » Chapier à propos de Robbe-Grillet mais je ne suis pas un homme de parti pris. Dans « Combat » du 6 avril, il écrit fort justement sur une souhaitable politique cinéma-télévision.

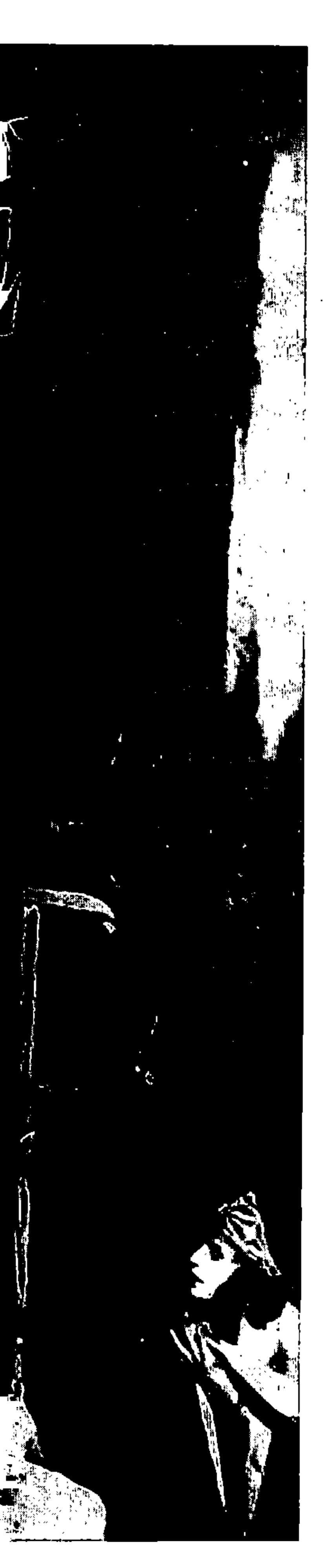
Dans le système où nous vivons, le cinéma qui nous intéresse **ne peut pas** s'en tirer sans le secours de l'Etat, de l'O.R.T.F., de l'avance sur recettes, de l'U.G.C., etc. C'est un fait. Il faut donc aménager les rapports Etat-Cinéma et ne pas tout envoyer balader en tendant l'oreille vers les sirènes de l'économie libérale. Il vaut mieux avoir à discuter avec un mauvais Etat qu'avec un bon patron. Du labyrinthe des commissions, des complications administratives, des tentations de prestige, des ambitions fonctionnaires et des snobismes gouvernementaux peut sortir malgré tout une partie de la manne nécessaire à la poursuite d'un cinéma de qualité. Du bon vouloir d'un mécénat, des **lois** du commerce et du **jeu automatique** des groupes de pressions inhérents au système capitaliste, il ne sortira finalement et au mieux que des **exceptions** à la règle. On ne peut construire une politique sur l'exception. Il faut considérer d'abord l'intérêt **général** du cinéma de qualité. — J. D.-V.



MERLIER : LE VIOL.



« MABUSE LE JOUEUR » DE FRITZ LANG



Les petits films modèles

par Claude Ollier

De toutes les évocations personnelles, celles des souvenirs d'enfance ont encore le plus de chances de recueillir indulgence et compréhension, surtout si le propos qui les mobilise entend souligner le rôle primordial de l'élément cinématographique dans la formation culturelle actuelle — rôle quotidiennement vérifiable chez les nouvelles générations, mais que les « maîtres » traditionnels, s'ils n'osent le nier, minimisent toujours en pratique, tant par une méconnaissance vertigineuse du sujet que par leur refus de réviser des hiérarchies désuètes (combien encore, poussés à bout, n'accordent point qu'un film ait jamais atteint, ou puisse jamais atteindre à la beauté, à l'envergure, au rayonnement d'une musique ou d'un écrit ; quel lot d'objections offusquées pour qui soutient que « Nosferatu » est à estimer sur le même plan que « Le Château » !).

De deux souvenirs — donc — depuis belle lurette associés, l'un flatte l'œil, l'autre l'oreille.

L'œil (c'était à l'ancien palais du Trocadéro, cette espèce de casino que Stroheim aurait camouflé en basilique). L'intérieur d'une cabane en planches le sollicite, sommairement meublé, sommairement peuplé d'un vagabond transi qui s'y meut avec une crainte extrême, car les trajectoires qu'il décrit d'une cloison à l'autre échappent pour l'essentiel à sa volonté. A sa grande stupeur en effet, la baraque tout entière est soumise à une inclinaison de plus en plus sensible, dont le stade ultime risque fort, comme un plan d'ensemble l'a clairement montré, de signifier la tragédie. Sous le plancher, c'est déjà le vide, le gosse assis sur son strapontin le sait, et cette information mine l'effort mental qu'il exerce en vue d'une compensation au moins partielle du basculement fatal. L'ampleur du piège dans lequel est tombé le héros, son caractère inexorable surtout, frappe d'impuissance sa pathétique tentative, d'ailleurs isolée (ses petits camarades rient beaucoup). En quelques secondes, la vision de ce traquenard spatial creuse une profonde empreinte dans son esprit, que l'heureuse issue de l'épisode ne pourra effacer, car, par-delà les circonstances particulières de ce balancement semi-burlesque, un mécanisme plus général de défiance a été mis en branle : un sentiment de précarité survit à l'alerte, un germe de suspicion se mêlera dorénavant à ses observations. L'idée de supercherie fait son chemin à petits pas.

L'oreille (c'était un peu plus tard, sur une côte nordique, dans un vieux casino gothique dont Stroheim n'aurait pas voulu). Une petite phrase la sollicite — l'a déjà à deux reprises sollicitée depuis le début de l'action, sonnant haut et mat derrière la porte qu'elle condamne : « Je ne veux pas être dérangé. » Voix souverainement égale, autoritaire, bien doublée pour l'époque, intimant sa défense au gamin dans la salle, qui situe mentalement l'emplacement d'où la réplique est émise — il a visité les lieux lors d'une scène antérieure —, la position de l'homme au travail devant ses papiers, son expression tendue, protocolaire, égarée. Comme le jeune spectateur n'est pas encore familiarisé avec les lois du suspense et la malignité des scénaristes, sa croyance reste jusqu'au bout inentamée à la présence physique du personnage de l'autre côté de la porte (et maintenant encore, il lui arrive d'y croire, de même qu'il oubliait à tout coup ce qu'il savait de la mystification initiale, chaque fois qu'à la Cinémathèque il allait revoir « Vertigo », reprenant régulièrement en charge les élans et déceptions du protagoniste). Aussi son ébahissement est-il total lorsqu'à la fin le policier enfonce la porte et lui met sous les yeux la troublante pièce à conviction : le fil branché sur le bouton et actionnant le bras du phonographe dans la pièce vide — à double fond, évacuée, désertée par supercherie, d'où déclenchement d'une alerte à rebours et grand sentiment de précarité.

Ces deux exemples de lézardes dans un univers sonore ici, là visuel, et amalgamés dans la mémoire par l'effet d'un déclic mystérieux, mais efficace, puisque intervenu voici trente-cinq années, et une bonne fois pour toutes, semble-t-il, ces deux exemples ont ceci en commun qu'ils engagent directement, l'un et l'autre, les propriétés qualitatives de l'espace et les remettent en cause d'une manière abrupte, déconcertante, singulièrement frappante pour un cerveau d'enfant. En fait, qu'a trouvé là l'enfant, proposé sur l'écran tant à sa réflexion qu'à son divertissement (mais sûrement pas à sa détente) ? Le rendu photographique exact, certifié objectif, d'un déploiement de paysages et de décors où l'on a fait se jouer un drame, une comédie ? Une

image fidèle, réaliste, d'une suite de scènes censées narrer une histoire, incluses dans le monde extérieur et filmées avec ou sans retouches, selon les besoins de l'intrigue ? C'est ce qu'on lui a dit sur le moment, c'est ce qu'on lui dira le plus souvent par la suite, et il adoptera sans broncher cette analyse, sans déceler ce qu'elle comporte d'appauvrissement, de restriction interprétative, d'étroitesse de vue. On le fera s'en tenir à l'anecdote, au récit filmé d'un drame. Cette péripétie polaire ? Le vent avait traîné la cabane sur une longue distance de neige, elle s'est trouvée miraculeusement retenue au bord du gouffre par un rocher, sinon Charlot... La duplicité du directeur de l'asile ? Il avait imaginé cet expédient pour pouvoir s'absenter à l'insu de son personnel et exécuter impunément les directives que du fond de sa cellule Mabuse... Autrement dit, dans ce type d'explication, l'espace est toujours considéré comme le lieu particulier du déroulement d'un drame donné, jamais comme le lieu d'un drame spatial, et cette adhérence du lieu à l'anecdote, cette fonction de réceptacle à laquelle le confine une expression aussi saugrenue que « localisation d'un événement », bref cette coïncidence soigneusement entretenue entre histoire et lieu à partir du moment où l'histoire aurait « trouvé » son lieu, tous les commentaires de ce genre renvoient à un même présupposé : l'unité de l'espace, ou tout au moins son homogénéité. Il est curieux, alors, de constater que l'image filmique, par cela même qu'on la considère communément comme le reflet de la réalité extérieure, a abouti à étayer ce présupposé, le parant du double prestige de la science et du spectacle, au lieu de le détruire, ainsi que les choses — certains l'ont-ils pressenti au début du siècle ? — auraient dû se passer. Ainsi, la théorie du réalisme de l'image cinématographique a servi à cautionner celle de l'unicité de l'espace, étant bien entendu que celle-ci avait conditionné de toute façon l'élaboration de la première, sans quoi...

Il serait temps peut-être de rompre le cercle, et de commencer par dire à l'enfant que l'analyse courante, si elle n'était pas absolument fausse en un sens (mais si pauvre en était sa moisson !), aurait beaucoup gagné à être retournée. Il ne serait pas exagéré de lui dire qu'elle s'effectuait à contresens du fonctionnement véritable de l'émotion qu'il avait éprouvée — et qu'est-ce qu'une analyse qui réduit à si peu un si prodigieux émoi ? En fait, il avait trouvé là bien davantage : un authentique **modèle**, un modèle clair, précis, de toutes les situations de ce type (et non la figuration ingénieuse d'une seule). Un modèle simple, pratique, immédiatement lisible, assimilable et traduisible en termes d'application quotidienne, réductible et divisible en quantité de circonstances particulières, banales, non-filmiques. Car c'est bien là, croyons-nous, l'innovation majeure du cinéma, que la capacité de forger de tels modèles, sans le secours du langage (ce n'est pas le langage qui joue dans le second exemple, mais le son), par projection et diffusion sur une toile « sonore » d'un espace sournoisement isolé, décalé, épuré — par création, donc, d'une **figure** abstraite, enrichie, concentrant en les sublimant la totalité des données scéniques, c'est-à-dire **le lieu commun de tout récit.** C'est là, disons, sinon son apport primordial (à chacun d'en nommer un autre, selon son champ d'intérêt privilégié), du moins son apport irréductible, et son atout maitre.

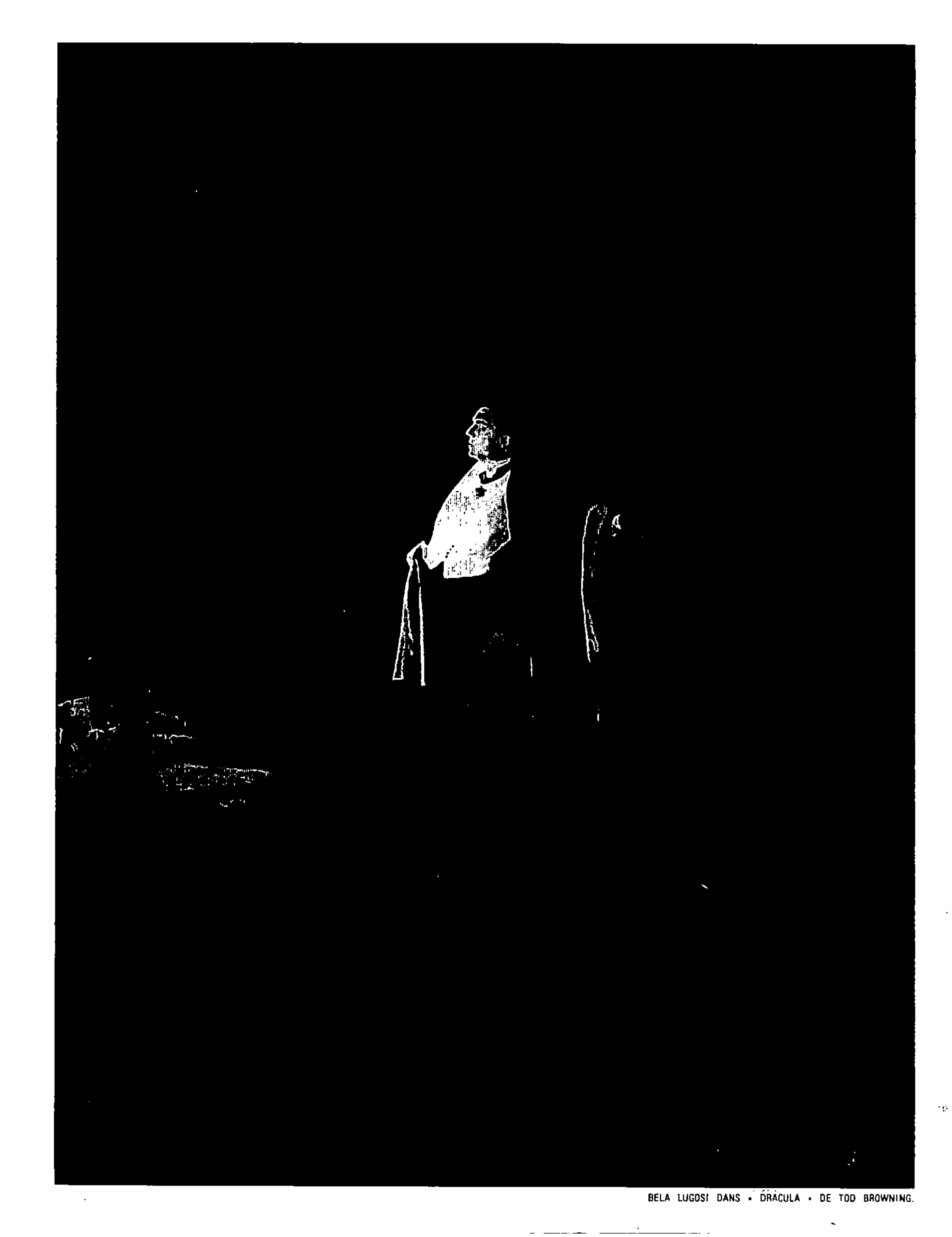
Cette carte, certains l'ont abattue comme à leur insu, qui misaient sur un autre tableau. D'autres l'ont identifiée, valorisée, systématiquement remise en jeu, telles ces extraordinaires équipes qui, entre 1915 et 1925, ont inventé le cinéma allemand. N'est-il pas remarquable que presque tous ceux qui les composaient venaient de la littérature, de la peinture et du théâtre ? Qui de mieux qualifié pour traiter de l'espace cinématographique « en soi », que celui dont la recherche s'est appliquée auparavant à renouveler les modèles de l'espace théâtral, pictural, littéraire, et le dispose donc à plus clairement reconnaitre l'apport spécifique nouveau ? Cette hypothèse n'a pas toujours été vérifiée en pratique, il faut bien l'admettre, alors saluons l'épanouissement prodigieux dont l'Europe centrale a été la scène en ce temps-là, comme la réalisation oblique, différée, de l'**Action Parallèle** et la révision démoniaque du « Procès ».

Cette vertu de déceler les propriétés du lieu nouveau, puis d'en forcer l'éclatement par un traitement global, synthétique, le cinéma dit « expressionniste » l'a déployée avec audace et splendeur : Berlin triompha, Hollywood fut fertilisé. De « Mabuse le joueur » aux « Oiseaux », de « Bergkatze » à « Duck soup » et « Ladies' Man », du « Dernier des Hommes » à « Frontière chinoise », de « L'Ange bleu » à « The Saga of Anatahan », c'est à chaque occasion un univers autonome qui est conçu et mis en place, modèle du monde dont les coordonnées propres délimitent l'intrigue, dont l'agencement spatial détermine l'action, dont la topographie décide des démarches et des conduites, des expositions, des développements et des dénouements — et non le contraire. En bref : les mystères à révéler de la scène-modèle des scènes universelles, contre le particularisme psychologique, la singularité anecdotique, l'émiettement et la dérive, la débandade « réaliste » (ce qui n'empêche nullement, bien sûr, une fois posé le principe, de traiter à l'intérieur de ce cadre de psychologie, de satire sociale, de linguistique chinoise ou de billard japonais). Cette vertu, on la retrouve à même époque chez Stiller, Feuillade, puis Dreyer et les Russes (Vertov et Dovjenko plus qu'Eisenstein), dans certains Vidor muets, dél chez Schœdsack et Browning, et près de nous chez le Rossellini « lemagne année zéro » et de « S boli », l'Antonioni d'avant « Le [illegible] rouge », la plupart des Buñuel et Bergman, bien sûr, dès « La Pri Ce privilège, ou ce don, de faç des modèles d'organisation spati des modèles de rapports entre es (topographiques, dramatiques, ques, narratifs), plusieurs, au cou ces récentes années, l'ont specta rement mis en valeur, sinon exp ment revendiqué : Skolimowski, dard, Rouch, J. Lewis, Br Resnais, Guerra, Chytilova, Tati jalons essentiels sur cette rout nom (mais il en est bien d'autr « Les Carabiniers », « Walkover », riel », « Les Maitres-fous », « Le sils », « Gare du Nord », « Errand « Made in U.S.A. », « Procès de J d'Arc », « Marienbad », « Au h Balthazar », « Les Petites Marguer « Paris nous appartient », et tou nièrement ce « Playtime » où l'on que Tati s'est spécialement ai ingénié — mais ses déclarations posent une autre version des é ments — à faire le point de l'ens des recherches dans cette dir en une sorte de synthèse-témoi sur cette toile monumentale où censables graphismes linéaires, res, colorés, s'opposent et se m dans cette sphère gris-bleu de d'acier, d'asphalte et de nylon, ce modèle parfait d'un monde d'où le tragique selon Barthes été enfin expulsé (mais le spec d'aujourd'hui y tient beaucoup, en époque de pleurnicherie progra qui boude le film parce qu'il n'y d'histoire), ici convergent, conflue errances et chassés-croisés de des héros ou anti-héros d'ai convoqués d'autres univers, et pa lement filmiques. Et notre regard cendant d'un cran, nous retro chaque fois ce double de l'espa mique (littéraire, pictural, théâtral bien) qu'est la salle de projection logue au double individuel, quo de l'entité créatrice, froidement a niste,

(ennemie — la seule dé malheureuse d'un ministre retie elle le cinéaste Malraux d'interdi projeter « L'Espoir » rue d'Ulm Chaillot ?)

cet espace pléthorique, embr superflu, où cet individu composit persé, brouillon, s'acharne à éli transposer, dégrossir — transf par l'orientation spéciale de la lu et mettre bout à bout pour que p forme l'univers exact, et ses rétro tives. Comme disait Josef von [illegible] berg : « Je suis allé en Chin Japon, au Thibet, pour voir à quo semblaient les mondes que j'avai crits dans mes films ».

Claude Ol



BELA LUGOSI DANS « DRACULA » DE TOD BROWNING.



TOURNAGE DE « ELENA ET LES HOMMES » : JULIETTE GRECO, JEAN RENOIR .

C'est la révolution ! (Crème de beauté)

par Jean Renoir

Le film de Jean Renoir dont nous publions l'un des sketches est l'application du système suivant : partir du cliché pour démolir le cliché. Et Renoir en définit l'idée générale en partant de cette locution populaire qu'on utilisait avec humour autrefois pour signifier que quelque chose ne tournait pas rond dans l'ordre quotidien des choses : « C'est la révolution !... ». Il se réfère aussi à cet autre proverbe : « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse ». Car, dit-il : « De temps en temps, il y a des gens qui en ont assez d'être martyrisés, brimés, ennuyés ou méprisés, et alors, d'une façon ou d'une autre, ils tentent de mettre le point final, ils se révoltent ».
Il ne s'agit point là de « grande » ou de « petite » révolte, mais tout simplement de montrer le principe même du sursaut dans ce qu'il a de plus élémentaire, quitte à grossir soudain l'idée au terme de sa marche secrète pour aboutir au sketch final de la guerre, où on voit des gens qui ne veulent pas la faire.
Là, Renoir, à son habitude, va contre un certain nombre de clichés, entre autres celui qui a trait aux degrés et hiérarchies de tous ordres. Et il dit : « Il n'y a pas de degrés dans les événements qui nous affectent. Tout événement est important ou aucun événement n'est important. Il n'y a pas de classes, pas de degrés, d'abord et en premier lieu dans la mesure où nous sommes un ». C'est dans cet esprit que furent écrits les quelques contes de « C'est la révolution ! ».
Renoir les écrivit parce qu'un film doit bien (certaines choses étant ce qu'elles sont) comporter quelque chose d'écrit. Mais il a toujours su que ces écritures ne définissent en aucun cas le film à venir et il expliquait ainsi la chose : « Tant que je n'ai pas tourné, je ne sais pas... Parce que quand je tourne, j'ajoute beaucoup. J'ajoute ou je retranche, mais de toute façon je change. Je crois absolument que le véritable sens d'un film ne se découvre qu'en le tournant, et quelquefois après qu'on l'a tourné. En tout cas pas avant ». Il se trouve que pour avoir la prétention d'en juger avant, certains cuistres ont fait que ce film est resté à l'état de projet. — Michel Delahaye.

L'APPARTEMENT D'ADRIENNE

La salle de bain (jour)
Gros plan
Un pot de crème tenu par une main féminine peu soignée.
Sur le pot, une étiquette indique : « Armand, crème nº 2 ».

Une voix (hors champ, continue une conversation téléphonique)... Mais mon poulet, tu sais bien que je ne peux pas, c'est le jour de Gaston...

Gros plan
Adrienne et Mathilde.
Mathilde applique la crème sur Adrienne.
Adrienne est une très jolie femme.
Mathilde est franchement laide. Elle s'habille et se coiffe d'une façon ridicule et s'exprime avec un accent de gardeuse d'oies.

Adrienne ... Demain... J'oubliais... Tu as Doudou... Tu as rompu avec Doudou ?... Alors tu es libre... Avec Riri ?... Jeff le sait ?... (elle rit)... Oui Madame, je lui suis fidèle... Pas folle... Si je crois qu'il m'épousera... J'y songe quelquefois... Tu sais, un bon collage vaut mieux qu'un mauvais mariage... L'amant le plus généreux, fais-en un mari et il les lâche avec des élastiques... Si je connais les hommes ?... En long, en large et en travouille... Pour les tenir faut se faire désirer et pour se faire désirer faut se faire rare... Pas commode si on est la légitime !...

Plan moyen
Adrienne raccroche.
Nous sommes dans la luxueuse salle de bain d'Adrienne : marbre, miroirs, appareils divers.
Adrienne, nue, est étendue sur une table de massage.
Par terre, dans une corbeille enrubannée, James, un caniche nain, surveille la scène.
Gros plan
James gémit en regardant sa maîtresse.

Gémissements du chien
Voix d'Adrienne James... James, sois patient... Mémère est occupée...



Winna Winfrid (« La Nuit du Carrefour »).

Plan moyen
Adrienne se tourne, pour que Mathilde continue de la masser.

Voix d'Adrienne Maintenant les fesses...
Mathilde Pourquoi les fesses, ça se voit pas ..

Mathilde s'attaque au postérieur de sa maitresse.

Adrienne Innocente !... Si j'arrivais avec la peau des fesses comme une râpe à fromage, Gaston aurait vite fait de me plaquer...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde C'est que ça va être son heure, et il n'aime pas attendre...

Plan moyen
Les deux.

Adrienne Il **faut** les faire attendre... C'est ça qui les tient...
Mathilde (éperdue d'admiration) Vous en connaissez des trucs !... Où c'est que vous avez appris tout ça ?...

Pendant la conversation le massage continue.

Adrienne Sûrement pas aux Oiseaux...
Mathilde Qu'est-ce que c'est les Oiseaux ?...
Adrienne (d'un ton négligent) C'est là où j'ai été élevée...
Mathilde (qui ne comprend pas) Ah !

Gros plan
Adrienne.
Elle est en veine de confidence.

Adrienne Coucher avec un homme, c'est à la portée de tout le monde. Les lui faire lâcher, c'est une autre histoire.
Mathilde Faut être belle...
Adrienne Faut être la plus belle... Ce qu'ils achètent c'est pas une femme, c'est une poupée dans une boîte. Une poupée qu'ils peuvent exhiber et que les autres hommes ont envie de leur faucher... Bien sûr ça les amuse de faire l'amour de temps en temps, mais le principal c'est la possession de l'objet rare. Les hommes, c'est des collectionneurs...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde Ben mince alors !...

Plan moyen
Adrienne, Mathilde.

Adrienne Je perds mon temps à essayer de t'affranchir... T'es pas le genre...
Mathilde Dommage !... Ça me plairait bien d'être comme Madame...
Adrienne Ma pauvre Mathilde, tu peux toujours courir...
Mathilde (vexée) Moi, si j'étais homme, c'est pas les affutiaux qui m'intéresseraient, mais ce qu'y a dessous. J'ai l'air de rien, mais j'ai des nichons qu'on dirait du fer... Ça vaut mieux que de sentir le patchouli avec des lolos en cascade.
Adrienne Il faut les deux... Masse-moi l'autre fesse.

Mathilde se remet à son massage.

**INTERIEUR
IMMEUBLE D'ADRIENNE**

Le vestibule du rez-de-chaussée
Plan moyen
Gaston appuie en vain sur le bouton de rappel de l'ascenseur. C'est un homme d'âge moyen, vêtu avec élégance, bien nourri, bien lavé. De toute sa personne se dégage une impression de « cossu ».

Il s'impatiente et crie vers les étages supérieurs.

Gros plan

Gaston.

Gaston Fermez la porte ! Bon Dieu !... Je suis pressé.

Pas de réponse.

Plan moyen panoramique

Gaston se décide à entreprendre l'ascension de l'escalier. Il disparaît vers les étages supérieurs.

Un autre palier

Plan moyen

Deux amoureux sont en train de s'embrasser.

En arrière-plan on voit l'ascenseur dont la porte est restée ouverte.

Gaston paraît, venant du rez-de-chaussée. Il s'avance vers le couple et s'adresse au jeune homme.

Gros plan

Gaston.

Gaston Eh ! Vous... On ne vous a pas appris à fermer les portes ?...

Gros plan

Le jeune homme et la jeune femme.

Le jeune homme se retourne et regarde Gaston avec surprise.

Le jeune homme La porte ? Quelle porte ?

Plan moyen

Les trois.

Gaston La porte de l'ascenseur... Ma parole, vous n'avez pas été élevé, mais nourri !...

Le jeune homme (précieux) Tandis que vous-même avez été élevé à la Cour d'Angleterre !...

Gros plan

La jeune fille.

La jeune fille Donne-lui une leçon... J'ai toujours rêvé d'un homme qui se battrait pour moi...



« Les Bas-Fonds » . . . Suzy Prim ..

Plan moyen

Les trois.

Gaston Une leçon !... Une leçon !... Savoir qui la prendrait la leçon !...

L'expression de la jeune fille est telle que le jeune homme ne peut hésiter.

La jeune fille Si tu m'aimes, tu sais ce qu'il te reste à faire...

Le jeune homme donne un coup de poing à Gaston. Celui-ci réplique. C'est un match de boxe en règle.

La jeune fille trépigne de joie.

Plan moyen panoramique

Un nouveau venu sort d'une porte donnant sur le même palier.

L'appareil le suit.

Il passe devant les deux combattants et la jeune fille. Sans même les regarder, il entre dans l'ascenseur, appuie sur le bouton. L'ascenseur disparaît.

Plan moyen

Cette intervention imprévue a fait cesser le combat.

Gaston Arrêtez... Arrêtez...

La jeune fille est désolée de cette interruption.

La jeune fille Tu ne l'as pas mis knock out... Je veux que tu le mettes knock out...

Mais Gaston se précipite vers l'escalier et en quelques bonds disparaît vers les étages supérieurs.

Plan moyen panoramique
Le jeune homme et la jeune fille restent un instant les bras ballants, démontés par la disparition de l'adversaire.

Le jeune homme (il essaye d'arranger les choses) ... Il fuit... Tu vois, j'ai gagné...
La jeune fille (boudeuse) Il ne saignait même pas... Dans les vrais combats de boxe le vaincu saigne du nez, de la bouche. Il y en a même qui ont des fractures du crâne...
Le jeune homme Je suis désolé...
La jeune fille Tu ne m'aimes pas...

Elle sort une clé de sa poche, ouvre la porte d'un autre appartement, y entre et disparaît.
Plan moyen
Le jeune homme, navré, s'assied sur une marche d'escalier, décidé à y attendre son pardon.
Autre palier.
Plan moyen
Gaston sonne à la porte d'Adrienne.

L'APPARTEMENT D'ADRIENNE

La salle de bain.
Plan moyen panoramique
Mathilde n'a pas encore terminé le massage d'Adrienne. On entend la sonnette.

Sonnerie de la porte d'entrée.
Mathilde (bonne fille) J'aime pas faire attendre Monsieur Gaston.
Adrienne Il te plait ?
Mathilde C'est pas qui m'plait, mais c'est lui qu'a les sous...
Adrienne Fais-le entrer au salon... et mets James à la cuisine. Il a la manie de sauter sur le lit. Gaston ne comprend pas ça.

Adrienne prend James dans ses bras.

Adrienne (à James) C'est parce qu'il aime trop sa Mémère...

Mathilde prend James des bras d'Adrienne et sort.
Adrienne pousse le verrou.
Chambre à coucher.
Plan général
Mathilde traverse la chambre à coucher, meublée en faux Louis XV. Des poupées et des coussins s'étalent sur le lit, sur les meubles, par terre. Mathilde jette de côté les coussins qui pourraient se trouver sur le chemin de Gaston.

Sonnerie de l'entrée.

Le salon.
Les tableaux sur les murs représentent des marquis et des marquises en train de batifoler. Plus encore que dans la chambre à coucher des coussins et des poupées jonchent de sol.
Mathilde fraie un passage à travers cette accumulation de hideurs.
Pendant ces deux plans la sonnette de l'entrée ne cesse de retentir avec une insistance croissante.
Vestibule.
Mathilde ouvre la porte d'entrée et se trouve en face de Gaston.
Plan moyen
Mathilde, Gaston.


• L'Etang tragique • : Anne Baxter.

Gaston (écumant) Vous êtes sourde ?
Mathilde ... C'est la fesse gauche...
J'avais pas encore massé la fesse gauche.
Gaston Où est Madame ?
Mathilde Dans la salle de bain pardi !...
... Vous voudriez pas que je lui masse la fesse gauche sur le piano du salon...


Paulette Goddard :
« Le Journal d'une femme de chambre »

Gaston (menaçant) Vous, fichez-moi la paix avec votre fesse gauche...
Mathilde C'est pas la mienne, c'est celle de Madame...

Gaston traverse le vestibule comme une flèche et pénètre dans le salon.
Mathilde, portant James, se dirige vers la cuisine.
Le salon.
Plan général
Gaston traverse le salon avec la même hâte.
Chambre à coucher.
Plan général
Gaston se dirige droit vers la porte de la salle de bain. Son attitude est celle d'un homme qui va tout casser.
Plan moyen
Gaston s'arrête devant cette porte. Il lève le poing comme pour la marteler mais se contient. C'est d'un doigt léger qu'il annonce sa présence.
Gros plan
Son expression a également changé, passant de la combativité à une soumission angélique.

Gaston (d'une voix douce) ... C'est moi... Gaston...
Voix d'Adrienne ... Attends cinq minutes... Je suis toute nue...
Gaston (égrillard) ... Tant mieux...

Il tourne le bouton de la porte en vain.

Voix d'Adrienne (minaudant) Voulez-vous bien vous taire, gros polisson...
Gaston (entrant dans le jeu) C'est le gros coco à sa fifille qui veut lui faire un gros moumour...
Voix d'Adrienne (de plus en plus bébé) La fifille veut être belle pour le gros moumour à son coco...

Plan moyen

Gaston Le gros coco veut gros moumour tout de suite...

Salle de bain.
Plan moyen
Adrienne continue avec assiduité le massage commencé par Mathilde. Son corps est maintenant complètement enduit de crème. Elle est visiblement agacée d'être interrompue par Gaston dans l'accomplissement d'un devoir aussi important.

Voix de Gaston Moumour tout de suite... Moumour tout de suite...

Gros plan
Adrienne.
Elle devine parfaitement l'irritation cachée de Gaston. Son visage mime une exclamation de colère muette.

Adrienne (à elle-même) M...

Puis elle se reprend et c'est d'une voix suave qu'elle module sa réponse.

Adrienne ... Fifille veut être la poupée d'amour à gros coco...
Voix de Gaston ... Gros coco veut poupée tout de suite...

Sa voix suave cache mal son énervement.

Adrienne ... Gros coco attendra...
Voix de Gaston (l'impatience monte) Gros coco ne peut plus attendre... Ouvre-moi !...
Adrienne (à bout de patience) Non.

Plan moyen
Elle reprend son massage.
Chambre à coucher.
Plan moyen

Gaston lui aussi laisse tomber le masque.

Gaston (menaçant) Ouvre ou j'enfonce la porte.

Salle de bain.
Plan moyen
Adrienne.
Elle continue de se masser.

Adrienne Si tu es dans ces dispositions, tu ferais mieux de t'en aller... L'amour brutal... pas mon genre... enfin pas aujourd'hui...



« French Cancan » Françoise Arnoul.

Chambre à coucher.
Gros plan
Gaston.
Il réagit d'abord à cette rebuffade avec l'envie très nette de forcer la porte puis il comprend que ça ne mènerait à rien, et prend un ton suppliant.

Gaston ... Adrienne !... J'ai rêvé de toi toute la nuit... et aujourd'hui toute la journée... Au bureau je parlais aux clients et c'est toi que je voyais... (poétique)... J'attendais le moment de te retrouver comme le bédouin dans le désert rêve d'une source qui étanchera sa soif dévorante...

Salle de bain.
Plan moyen
Adrienne est flattée. Elle interrompt un instant son massage.

Adrienne ... C'est gentil ce que tu dis là...

Chambre à coucher.
Plan moyen
Gaston.
Cette douceur lui donne confiance. Il secoue la porte et supplie d'une voix sourde.

Gaston Ouvre-moi, je n'en peux plus...

Salle de bain.
Plan moyen
Adrienne.
Elle ne répond pas tout de suite.

— Un temps —
Adrienne Je te demande cinq minutes... Si ça ne te convient pas, tu n'as qu'à retourner chez toi... Après tout tu as une femme... Peut-être est-elle du genre : « Tu me siffles... j'accours... et je me couche ! »... Moi, j'ai mon quant à soi... On n'est pas des sauvages...

Chambre à coucher.
Plan moyen
Gaston.
Il comprend qu'il perd son temps à essayer de faire fléchir cette borne et que le plus sage est de patienter.

Gaston (boudeur) Bon... Ça va... J'attends... j'attends...
Voix d'Adrienne Ce ne sera pas long... Envoie-moi Mathilde...

Gaston se retourne et cherche des yeux Mathilde.
Plan moyen
Mathilde, venant de la cuisine, s'approche du lit pour le préparer.
Plan moyen panoramique
Gaston, Mathilde.

Gaston (à Mathilde) Madame vous demande, et je vous prie de vous grouiller...
Mathilde Minute !... J'suis occupée.

Elle plie le couvre-lit et en tend une extrémité à Gaston .

Mathilde Aidez-moi...

Plan moyen panoramique
Gaston s'approche de Mathilde et l'aide à plier le couvre-lit.

Gaston Mais enfin qu'est-ce qu'elle peut bien fabriquer ?... Ma parole, elle vit dans la salle de bain !...

Plan moyen
Gaston, Mathilde.

Mathilde (définitive) C'est la crème...

Plan moyen
des deux.

Gaston La crème ?... La crème ?

Il s'assied sur le bord du lit.

Gaston Qu'est-ce que c'est cette crème ?

Gros plan
Mathilde.

Mathilde C'est la crème de beauté... C'est surtout pour les fesses... Au « Biouty parleur » y disent que ça fait la peau un vrai velours... Mais ça vaut son pesant d'or... (conciliante) ... C'est pour Monsieur que Madame veut avoir des fesses en velours...

Gros plan
Gaston.

Gaston (ironique) J'en ai de la veine !...

Plan moyen panoramique
Mathilde, Gaston.

Mathilde Moi je trouve...

Elle range le couvre-lit dans un tiroir.

... Madame est une belle poule...

Gros plan
Gaston.

Gaston (choqué) Vous dites ?...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde Je dis que Madame est une belle poule... Ça se dit pas ?...

Gros plan
Gaston.

Gaston (sèchement) Ça peut se dire autrement...

Cette conversation est ponctuée par les regards de Gaston vers la porte de la salle de bain.

Gros plan
Mathilde.

Mathilde Comment qu'faut dire ?...



Paulette Goddard.

Gros plan
Gaston.

Gaston : On peut dire : « Madame est très jolie »...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde C'est bien ordinaire...

Elle sort du champ.

Plan moyen
Mathilde, Gaston.
Mathilde s'approche de Gaston et arrange les oreillers sur le lit.

Gaston (rageant) Evidemment, à côté de la belle poule c'est plat... (sa colère est revenue).

Cette ironie n'impressionne pas Mathilde qui réfléchit.

Gaston ... Qu'est-ce que vous attendez ?... Je vous ai dit que Madame vous demande...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde (suivant son idée) C'est Monsieur qui m'a appris « la belle poule »... L'autre jour vous l'avez dit à Monsieur Durand quand vous êtes venus tous les deux chercher Madame pour dîner chez Maxime : « Adrienne n'est pas Einstein » que vous avez dit, « mais il faut reconnaître que c'est une belle poule... »

Gros plan
Gaston.
A sa colère se mêle un peu d'amusement.

Gaston ... Vous écoutez aux portes ?...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde (avec une naïveté désarmante) Ben oui...


Anna Magnani (tournage du « Carrosse d'or »).

Plan moyen
Mathilde, Gaston.
Cet aveu inattendu a le don de dérider Gaston. C'est d'une voix ironique qu'il déclare :

Gaston C'est du joli !...
Mathilde Faut bien passer le temps !... C'est moi qu'aimerais diner chez Maxime... Seulement voilà : j'suis moche...
Gaston (radouci) Mais non... Mais non...
Mathilde Mais si... Mais si...
Gaston Si vous vous teniez droite...
Mathilde C'est à force de ramasser le fumier dans l'étable à vaches... le manche à balai était trop court...

On entend la voix d'Adrienne.

Voix d'Adrienne ... Mathilde !...

Ce rappel ramène Gaston à ses préoccupations. Il se lève, radieux.

Mathilde C'est pour l'essuyer...
Gaston C'est pas trop tôt !...
Mathilde J'vais faire le plus vite que j'peux...

Elle donne un coup de coude complice à Gaston.

... Vous me rappelez le taureau du père Camus quand on lui amenait une vache...

Elle court vers la porte de la salle de bain et frappe.

Mathilde C'est moi...

La porte s'ouvre, Mathilde disparaît dans la salle de bain.
Plan moyen
Gaston hausse les épaules, puis retire son veston et ses chaussures.
Salle de bain.
Plan moyen
Mathilde essuie la crème sur sa maitresse. Celle-ci, toujours nue, s'assied devant sa table de toilette et rectifie sa coiffure.

Adrienne Va me chercher ma chemise noire en dentelle et ma robe de chambre chinoise. (Sentencieuse)... Ne jamais se présenter à un homme en soutien-gorge... Ça leur coupe la chique...

Gros plan
Adrienne.

Adrienne Tandis qu'une chemise, ils peuvent passer la main... Surtout une chemise en dentelle noire... C'est tout ce qu'il y a d'aphrodisiaque...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde Aphro quoi ?...

Plan moyen
Mathilde, Adrienne.

Adrienne C'est un mot grec... Ça veut dire que ça les excite...
Mathilde (réaliste) On dira c'qu'on voudra, mais aux Oiseaux...
Adrienne Va chercher ce que je t'ai demandé...

Mathilde sort.
Adrienne pousse le verrou et se remet à sa coiffure avec l'obstination butée des poules de sa catégorie.

Chambre à coucher.
Plan moyen
Gaston, puis Mathilde.
Dans la chambre, Gaston en pyjama marche de long en large. Il se cogne dans Mathilde sortant de la salle de bain.

Gaston (brusquement) Qu'est-ce que vous faites là ?...
Mathilde ... C'est pour la robe de chambre chinoise... et la chemise de dentelle noire... Madame trouve que ça fait cochon...
Gaston Foutez-moi le camp... à la cuisine !...
Mathilde (calme) Le temps de donner ses affaires à Madame, et je les mets...
Gaston (hurlant) Vous mettez quoi ?...
Mathilde (de plus en plus calme) Les voiles...

Gaston a un hurlement de rage.
Gros plan
Gaston.

Gaston Mathilde, j'hésite entre l'acte d'enfoncer cette porte et celui de vous étrangler...

Gros plan
Mathilde.

Mathilde (logique) Vaut mieux enfoncer la porte.

Plan moyen
Mathilde, Gaston.

Gaston (fébrile) J'ai une idée : vous allez dire à Madame que vous lui apportez ses affaires...

Il parle à voix basse, comme un conspirateur.

... Elle vous ouvrira... Je mettrai le pied dans l'embrasure de la porte...

Gros plan
Mathilde.

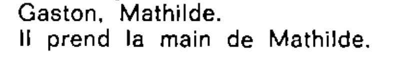
Mathilde (butée) J'peux pas faire ça...

Gros plan
Gaston.

Gaston Pourquoi ?

Gros plan
Mathilde.

Mathilde C'est pas loyal.

Plan moyen

Gaston, Mathilde.
Il prend la main de Mathilde.

Gaston Je vous donnerai ce que vous voudrez... Fixez vous-même votre prix...
Mathilde Je ne mange pas de ce pain-là...
Gaston Vous savez ce que c'est que l'amour ?...
Mathilde Sûr... C'est comme le taureau du père Camus...
Gaston Tu as eu des amants ?...
Mathilde Tous mes maitres... Vous êtes le premier qui ne rigolez pas avec moi...
Gaston Tu appelles ça rigoler ?...
Mathilde C'est ce que disait Monsieur André, mon premier... « C'est seulement de la rigolade... Si c'était sérieux, j'en prendrais une moins moche que toi ».. Il était bien gentil... Tous étaient bien gentils... C'est les patronnes...


« French Cancan » : Maria Felix

Gros plan
Mathilde, Gaston.
Gaston a presque oublié Adrienne. Il écoute Mathilde sans chercher à dissimuler son amusement.

Gaston Les patronnes étaient moins gentilles...
Mathilde C'est-à-dire qu'elles étaient contre...

Gaston Et les patrons, eux, étaient gentils...

Mathilde A cause des rotoplots... J'ai une sale gueule, mais de beaux rotoplots... Vous voulez voir ?...

Cette proposition est faite avec une innocence absolue.
Gaston, pris de court, ne sait que répondre.
Mathilde, désireuse de convaincre son interlocuteur, ouvre son corsage.

Mathilde Vous pouvez bien jeter un coup d'œil, ça vous coûtera rien...

Salle de bain.
Plan moyen
Adrienne.
Elle a passé un peignoir de bain et s'impatiente.

Adrienne Je me demande ce que fait cette fille...

Elle retourne à sa coiffeuse et arrange ses cheveux.
Gros plan
Adrienne.

Adrienne ... Mais enfin, qu'est-ce qu'elle peut bien foutre !...

Plan moyen panoramique
Elle se lève et ouvre la porte.
Gros plan contrechamp
Adrienne.
Le spectacle qui s'offre à ses yeux la stupéfie.

Adrienne ... Oh !...

La chambre à coucher.
Plan général contrechamp
Gaston est sur le lit.
Mathilde, à demi déshabillée, est dans ses bras.
Gros plan contrechamp
Adrienne, médusée.
Elle articule lentement :

Adrienne Je ne comprends pas...

Gros plan
Mathilde et Gaston sur le lit.
Mathilde semble si heureuse qu'elle ignore l'interruption.
Gaston tourne vers Adrienne un visage hilare et lui dit gaiement :

Gaston Que veux-tu, ma chère, c'est la révolution !...

FONDU FIN

Chronique d'Anna Magdalena Bach
par Jean-Marie Straub

Nous publions ci-dessous le scénario (commentaire d'Anna Magdalena Bach, rares dialogues, indications musicales) du dernier film de Jean-Marie Straub, qui sera présenté à la Semaine Internationale de la Critique à Cannes. (Cf, sur ce film, le texte de J.-M. Straub paru dans notre numéro 193, et les commentaires de J. Aumont dans notre numéro 199.)

BOBINE 1A

Musique :
Concerto Brandebourgeois V, Allegro 1.

Commentaire : Anna Magdalena. (Début sur le dernier accord du Concerto Brandebourgeois.)

Musique (clavicorde) :
Petit livre de clavier pour Wilhelm Friedemann Bach, Prélude 8.

Il était maître de chapelle, directeur des musiques de chambre à la cour d'Anhalt-Cöthen. Mon père était trompette de cour et de ville à Weissenfels et mon frère était trompette à la cour d'Anhalt-Zerbst où j'avais ainsi quelquefois chanté à discrétion. Et je fus bientôt engagée comme cantatrice à la cour d'Anhalt-Cöthen.

Sa femme était morte un an auparavant, et de leur mariage trois fils et une fille



étaient en vie : Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel et Johann Gottfried Bernhard.

Pause.

(Début dans le mouvement d'appareil qui se rapproche du petit cahier.)

Pour Friedemann le père avait commencé un petit livre de clavier, dans lequel, à différents exercices, vinrent s'ajouter d'autres morceaux qui devinrent bientôt deux œuvres particulières à l'usage de la jeunesse musicale désireuse de s'instruire.

Musique (clavecin) :
Petit livre de clavier pour Anna Magdalena Bachin (1722), Menuet 2.

(Documents : Pause.)

Bientôt il commença aussi pour moi un petit livre de clavier.

Pause.

Sonate pour viole de gambe et clavecin obligé en ut majeur, Adagio.

Il avait un gracieux prince aimant autant que connaissant la musique, auprès duquel il pensait pouvoir finir sa vie. Mais il dut arriver que ce Sérénissime se maria à une princesse de Bernburg, et il semble que son inclination musicale devenait quelque peu tiède, d'autant que la nouvelle princesse semblait être une « amusa » : ainsi Dieu fit qu'il fut appelé à Leipzig comme Directeur de la musique et Cantor à l'école Saint-Thomas, bien qu'en vérité cela ne lui convint au commencement pas du tout de devenir de Maître de chapelle Cantor, à cause de quoi aussi sa résolution traina pendant un trimestre.

BOBINE 1B

Musique (orgue) :
Sonate en trio en ut mineur, Largo.

Commentaire : Anna Magdalena (début deux secondes après celui de la musique) :
Dès sa jeunesse, un penchant particulièrement fort l'avait porté à entendre autant de bons organistes qu'il lui était possible, de sorte que de Lüneburg, quand il était encore au collège, il alla maintes fois à pied à Hambourg.
Et, à peine âgé de dix-huit ans, il avait été appelé comme organiste à la Nouvelle Eglise d'Arnstadt. De là il fit un jour, et à pied, un voyage à Lübeck pour écouter le célèbre organiste de là-bas, Monsieur Dietrich Buxtehude.

Courte pause.

Il avait été ensuite appelé comme organiste à l'église Saint-Blaise à Mühlhausen. Et aussitôt après comme organiste à la cours de Weimar, où le bon plaisir pris par Sa Gracieuse Seigneurie à son jeu l'avait enflammé pour tout essayer dans l'art de pratiquer l'orgue.

Insert : « Petit Livre d'Orgue... ».

Commentaire : Anna Magdalena :
Il connaissait aussi à fond la construction des orgues, et avait été une fois invité par l'université de Leipzig à examiner le nouveau grand orgue de l'église Saint-Paul. Mais comme Cantor il n'avait pas de service d'organiste. Il était le premier maître-enseignant à l'école Saint-Thomas après le recteur et le vice-recteur, et du fait que cette école assurait la musique dans quatre églises de la ville comme aussi aux mariages et aux enterrements, il devait appliquer tout son soin à ce que les garçons aptes à chanter et capables de fournir quelque chose en musique fussent en

cela bien instruits : à la Nouvelle-Eglise et à l'église Saint-Pierre venaient les garçons qui n'avaient rien d'autre à chanter que des motets et des chorals ; et aux deux églises principales Saint-Thomas et Saint-Nicolas, ceux qui avaient affaire avec une autre musique concertante.

Courte pause.

Il avait l'inspection sur les organistes et sur les musiciens de la ville, qui ici devaient se faire entendre avec les garçons, et il devait fournir la musique concertante pour le service principal de chaque dimanche sauf les trois derniers dimanches de l'Avent et les dimanches de Carême.

Courte pause.

Noël, Pâques et Pentecôte étaient célébrés en musique pendant trois jours, et pour ces grandes fêtes, la musique exécutée le matin pendant le service divin de l'une des églises principales était exécutée de nouveau l'après-midi pendant les vêpres dans l'autre église.
De même pour le Nouvel An, l'Epiphanie, la Trinité, la Saint-Jean, la Saint-Michel et la fête de la Réformation, ainsi que pour les trois fêtes de Marie et pour le renouvellement du conseil municipal. En outre, il devait fournir la musique de passion pour les vêpres du Vendredi Saint. Enfin le Kyrie et le Gloria, et le Sanctus, étaient parfois exécutés en musique, et le Magnificat latin pour Noël.



Musique :
Magnificat en ut majeur.
Chœurs : « Sicut locutus est... ».

Commentaire : Anna Magdalena :
De nos trois premiers enfants la mort nous enleva bientôt Christiane Sophie Henrietta, la première-née, et Christian Gottlieb, le deuxième fils.

Musique (clavecin) :
Petit livre de clavier AMB 1725, Tempo di Gavotta.

Pause.

J'avais un nouveau petit livre de clavier que Sebastian avait commencé pour moi avec deux nouvelles suites. Et pour la foire de la Saint-Michel de l'année suivante, il fit graver dans le cuivre une telle suite, comme la première partita d'une méthode de clavier. C'était la première composition qu'il faisait imprimer. Il publia ensuite chaque année une telle partita, jusqu'à cinq, qu'il fit réimprimer avec une sixième comme Opus I.

BOBINE 2a

Documents.

Musique :
Cantate BWV 205.

Commentaire : Anna Magdalena :
Il avait été bientôt par Messieurs les étudiants chargé de fournir de la musique pour maintes fêtes extraordinaires de l'université. Et encore quelques années plus tard, il obtint la direction du Collegium musicum, que Monsieur Telemann avait fondé à Leipzig. Mais lorsque l'étudiant Monsieur de Kirchbach le chargea d'une musique funèbre pour la mort de la reine Christiane Eberhardine, l'organiste de Saint-Nicolas, Monsieur Görner, qui avait la direction du Nouveau Service Divin à l'église de l'université, fit opposition près de l'université, et l'université ne voulut autoriser Sebastian à exécuter sa musique que « comme une simple faveur ».

Musique :
Cantate BWV 198 (Ode funèbre).
Chœur final : (« Doch Königin ! Du stirbest nicht... »).

BOBINE 2b

Musique :
Cantate BWV 244a,
Air pour soprano.

Commentaire : Anna Magdalena :
Un an après mourut le prince à Cöthen, et j'ai là-bas, en tant qu'ancienne cantatrice de la cour, aidé à faire les musiques de deuil composées et dirigées par l'ancien maître de chapelle.
Et trois semaines plus tard il dirigeait à Leipzig, pendant les vêpres du Vendredi Saint à Saint-Thomas pour la première fois, sa musique de passion d'après l'évangéliste Matthieu.

Musique :
Passion selon Saint-Matthieu, chœur d'entrée.

BOBINE 3a

Dialogue : Premier Conseiller :
Non seulement ce cantor ne fait rien, mais encore cette fois il ne veut pas s'expliquer. Il ne tient pas les leçons de chant. Et il s'y ajoute encore d'autres plaintes. Un changement sera nécessaire. Il faut bien que cela cesse un jour.

Deuxième conseiller :
En effet.

Troisième Conseiller :
En effet.

Le Cantor (lisant) :
Il est notoire que messieurs mes prédécesseurs, Schell et Kuhnau, ont déjà dû se servir de l'aide de messieurs les étudiants quand ils ont voulu produire une musique complète et harmonieuse ; ce qu'ils n'ont en outre pu accomplir que pour autant que quelques chanteurs comme une basse et un ténor, même un alto, comme aussi des instrumentistes, en particulier deux violes, étaient gratifiés par un Très-Noble et Très-Sage Conseil de subsides particuliers, et par là encouragés à renforcer la musique d'église.
Mais alors que maintenant l'état présent de la musique est tout à fait différent d'autrefois, que l'art a beaucoup progressé, que le goût s'est étonnamment transformé, de sorte qu'aussi l'ancienne manière en musique ne veut plus sonner à nos oreilles, et qu'on a d'autant plus besoin d'une aide considérable afin de pouvoir choisir et engager des sujets capables de suivre le goût musical actuel, de faire face aux nouvelles manières en musique, et par là de pouvoir être en état de donner satisfaction au compositeur et à son travail, on a même retiré au chœur musical les quelques bénéfices qu'on aurait dû plutôt augmenter que diminuer.
Il est en outre étonnant que l'on prétende des musiciens allemands qu'ils soient capables de jouer sur-le-champ ex tempore toutes sortes de musique, qu'elle vienne donc d'Italie ou de France, d'Angleterre ou de Pologne, comme peuvent l'accomplir ces virtuoses pour qui elle est composée, qui l'ont étudiée longtemps auparavant jusqu'à la connaître presque par cœur, et qui de plus, ce qu'il faut noter, touchent de fortes soldes, par lesquelles leur peine et leur soin sont richement récompensés ; pourtant on ne veut pas prendre cela en considération, on les abandonne au contraire à leurs soucis personnels, de sorte que maints d'entre eux, par suite du souci de leur subsistance, ne peuvent penser à se perfectionner, encore moins à se distinguer.
Comme exemple à l'appui de cette phrase, il suffit d'aller voir à Dresde comment là-bas les musiciens sont payés par Sa Ma-



Musique : Cantate BWV 42,
Sinfonia d'ouverture (Da capo : mesures 1 à 53).



Musique : Cantate BWV 42.

Musique :
Prélude pour orgue en si mineur (BWV 544)

jesté Royale ; il ne peut manquer, comme le souci de la subsistance est ôté aux musiciens, le chagrin cesse et qu'en plus chaque personne n'a qu'un seul instrument à cultiver, qu'il faut qu'il y ait quelque chose de parfait et d'excellent à entendre.

Commentaire : Anna Magdalena :
Il avait ensuite écrit à un ami de jeunesse qui était devenu entre temps agent impérial russe à Dantzig :

Commentaire : Le Cantor :
« Je suis pour le moment encore fixé ici-même selon la volonté de Dieu. Mais comme à présent 1) je trouve que cet emploi n'est de loin pas aussi considérable qu'on me l'avait décrit, 2) beaucoup de recettes accessoires de ce poste s'en sont allées, 3) c'est un endroit très cher et 4) les autorités sont étranges et peu dévouées à la musique, en conséquence de quoi il me faut vivre presque constamment dans le tracas, l'envie et la persécution, de sorte que je vais être contraint de chercher avec l'assistance du Très-Haut ma fortune ailleurs. Si Votre Seigneurie pouvait connaitre où trouver pour un vieux et fidèle serviteur là-bas un poste convenable, je la requerrais en toute obéissance d'y déposer pour moi une très-grâcieuse recommandation : je ne manquerais pas de m'appliquer de mon mieux à donner quelque satisfaction à cette très-gracieuse médiation et intercession. Mon poste actuel se monte à environ 700 thalers, et lorsqu'il y a un peu plus de cadavres qu'à l'ordinaire, alors les recettes accessoires augmentent en proportion ; mais si l'air est sain, alors par contre elles tombent aussi, comme de fait l'année passée où j'ai eu plus de 100 thalers de déficit sur les recettes ordinaires des cadavres. En Thuringe, je peux aller plus loin avec 400 thalers qu'ici avec encore une fois autant, à cause du coût excessif de la vie. »

Commentaire : Anna Magdalena :
Il avait à Dresde beaucoup d'amis et allait maintes fois avec Friedemann là-bas. Friedemann y fut bientôt appelé comme organiste à l'église Sainte-Sophie où son père avait donné quelque temps auparavant un concert d'orgue.
Il fut aussi invité à Cassel pour examiner et inaugurer en public l'orgue de la Grande Eglise, et m'emmena avec lui pour ce voyage : nous venions de perdre notre Christiane Dorothea, âgée de deux ans et demi. Et bientôt la mort nous enleva encore notre Regine Johanna, âgée de quatre ans, et le petit Johann August Abraham, deux jours après sa naissance.

BOBINE 3b

Musique :
la dite « Messe en si mineur », 1er Kyrie,
Chœur : « Kyrie Eleison ! »
et orchestre.

Commentaire : Anna Magdalena (début dans la pause entre les chœurs et l'orchestre, juste quand l'orchestre seul part) :
Cette année-là le prince régnant à Dresde était mort, et Sebastian dédia au nouveau Prince Electeur en très-profonde dévotion une grand-messe consistant en Kyrie et Gloria.

Commentaire : Le Cantor :
« J'ai eu pendant quelques années et jusqu'ici la direction de la musique des deux églises principales de Leipzig, mais en cela j'ai dû subir sans faute de ma part l'une ou l'autre offense, et aussi de temps en

temps une diminution des recettes accessoires liées à cette fonction, ce qui pourtant pourrait cesser tout à fait, pourvu que Votre Altesse Royale me fasse la grâce de me conférer un titre à la chapelle de Sa cour, et, pour ce, fasse parvenir en lieu dû ordre royal de publication d'un décret ; exaucer ainsi très-gracieusement ma très-humble prière m'obligerait à une vénération infinie et je m'offre en débiteur très-obéissant à prouver mon zèle infatigable en composant, chaque fois que Votre Altesse Royale en aurait le très-gracieux désir, de la musique d'église aussi bien que d'orchestre, et à dédier toutes mes forces à Son service. »

Commentaire : Anna Magdalena :
Et au cours des mois suivants, il donna plusieurs Dramata per musica et cantates en l'honneur de la maison princière.

Commentaire : Anna Magdalena :
Et lorsqu'enfin le prince et son épouse réjouirent de leur auguste présence la villle de Leipzig, messieurs les étudiants voulurent le jour où, un an plus tôt, Sa Majesté avait été élue Roi de Pologne et Grand-Duc de Lithuanie, témoigner par une musique nocturne de leur très-humble dévotion.

Musique :
Cantate BWV 215, chœur d'entrée

Commentaire : Anna Magdalena :
Pour Noël de la même année il donna un grand oratorio en six parties, et de nouveau un oratorio pour l'Ascension qui suivit.

Musique : Cantate BWV 11 Choral final

BOBINE 4a

Dialogue : Le Cantor :
Et voil4 qu'à mon premier préfet Kittler, sous menace de dures punitions, il a ordonné d'aller avec l'autre chœur, et m'en fait donner la nouvelle par ce Krause, qu'il veut ainsi m'imposer par la force comme préfet du premier chœur. C'est très injuste. Je ne peux pas laisser arriver cela, d'autant que les morceaux de musique d'église qui sont exécutés par le premier chœur, et qui sont la plupart du temps de ma composition, sont incomparablement plus difficiles et plus compliqués que ceux exécutés par l'autre chœur. Je vous demande en toute-obéissance protection et aide.

Musique :
Motet habituel en latin pour le onzième dimanche après la Trinité, de Leo Leonius.



Le Cantor :
Va t'en !

Le Cantor :
J'agis sous la protection de monsieur le surintendant.

Le Recteur :
Je me suis renseigné auprès de monsieur le surintendant. Il ne vous avait donné aucune instruction. Je lui ai raconté toute l'affaire : il approuva ma conduite entièrement, et trouva bon que jusqu'au retour de monsieur le proviseur et selon ce qui avait été entendu, on en restât à la disposition prise par moi sur l'ordre de monsieur le proviseur, parce qu'il est quand même plus juste que le cantor cède en attendant à monsieur le proviseur et au recteur, plutôt que ceux-ci à celui-là.

Le Cantor :
Je ne m'en soucie point du tout, cela peut coûter ce que cela veut.

Commentaire : Anna Magdalena :
Ensuite le recteur fit annoncer à tous les



élèves, sous peine de renvoi et de châtiment, qu'aucun ne devait se permettre de chanter ni de diriger le motet habituel à la place de Krause. De sorte qu'au prêche de l'après-midi, pour les plus grands dépit et prostitution de Sebastian, pas un seul élève par crainte de la punition ne voulut prendre sur lui le chant ni encore moins diriger le motet. Sebastian avait cette semaine-là la surveillance à l'internat.

Les élèves et le Cantor :
Les yeux de tous t'attendent, Seigneur, et tu leur donnes leurs nourritures en son temps. Tu ouvres ta main et rassasies tout ce qui vit avec plaisir. Notre Père, toi qui es au ciel, que soit sanctifié ton nom, que vienne ton royaume, que ta volonté soit faite comme au ciel aussi sur la terre, donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien et remets-nous notre dette comme nous la remettons à nos débiteurs, et ne nous conduis pas en tentation, mais délivre-nous du mal. Amen.

Le Cantor :
Kittler, pourquoi n'étiez-vous pas après-midi avec le premier chœur ?

Kittler :
Monsieur le recteur a...

Le Cantor :
Hors d'ici !
Asseyez-vous.

Commentaire : Anna Magdalena :
Il chercha auprès du Conseil une aide très prompte et rapide. En vain. Il ne put se débarrasser de Krause. Mais cette année-là le roi lui accorda par l'intermédiaire du comte Keyserlingk le titre de compositeur de cour. Trois jours après il donna à Dresde sur le nouvel orgue de l'église Notre-Dame un grand concert en présence du comte et d'autres gens de qualité et de nombreux membres de la chapelle de la cour, d'artistes et d'autres personnes, lesquels l'écoutèrent avec une admiration particulière.

Musique (orgue) :
Troisième partie de la Klavier-Uebung, choral « Kyrie, Dieu Esprit Saint ».

(Début dès que la première note du choral d'orgue est tombée) :
Et il put alors, après que le séjour de Krause à l'école fût arrivé à sa fin, comme il avait écrit aussi en vain au Consistoire, prier le roi en très profonde soumission d'ordonner au Conseil de conserver au cantor sans atteinte son droit de nommer les préfets de chœur et de le protéger en cela, et d'ordonner au Consistoire de requérir du recteur une réparation pour l'affront fait au cantor, puis aussi par une mesure particulière, de charger le surintendant d'exhorter l'école entière afin que tous les écoliers montrent au cantor le respect et l'obéissance dus d'ordinaire. Et le roi fit exiger par écrit du Consistoire qu'il décidât comme il convenait sur la plainte du cantor. Et le Consistoire réclama du surintendant et du Conseil un rapport dans les quinze jours.

BOBINE 4b

Le Cantor :
On l'appelle aussi basse continue ou, selon la terminaison italienne, , basso continuo, parce qu'elle ne cesse de jouer continuellement cependant que les autres voix font silence de temps à autre ; bien qu'aussi de

nos jours cette basse fasse silence trop souvent, en particulier dans les choses composées avec artifice.

De la définition : la basse continue est le fondement le plus accompli de la musique, on la joue avec les deux mains de façon que la main gauche joue les notes écrites, mais que la droite frappe en outre des consonances et dissonances, afin que cela donne une harmonie qui sonne bien pour la gloire de Dieu et la réjouissance permise de l'âme ; et comme de toute musique, aussi la fin et le but de la basse continue ne doivent avoir d'autre raison que la gloire de Dieu et la récréation de l'âme. Où cela n'est pas pris en considération, là il n'y a pas de musique proprement dite, mais crierie et monotonie diabolique.

Commentaire : Anna Magdalena :

Tous ses élèves étaient après en état de pouvoir avec utilité rendre service à Dieu et à la république. Et il cherchait à tout mettre en œuvre pour aider à promouvoir le bien-être de ses enfants. Friedemann fut appelé de Dresde à Halle comme directeur de la musique et organiste à l'église Notre-Dame, poste que son père avait obtenu autrefois. Emanuel vécut quelque temps comme étudiant à Francfort sur l'Oder, où en même temps il enseignait le clavier, et devint bientôt musicien de la chapelle du roi de Prusse et claveciniste de celui-ci. Et Bernhard fut appelé, à peine âgé de vingt ans, comme organiste à l'église Sainte-Marie à Mühlhausen. Mais après que Bernhard fût resté deux ans à peine à Mühlhausen, son père dut payer pour lui là-bas non seulement la table, mais encore une lettre de change (qui causa sans doute alors son déménagement), et encore laisser aussi quelques ducats pour l'amortissement de quelques dettes. Et après qu'il eût aidé ensuite à le promouvoir à Sangerhausen, dans l'espoir que le mode de vie plus civilisé de Sangerhausen et des protecteurs de qualité amèneraient régulièrement le fils dévoyé à une autre conduite, le père dut apprendre encore une fois avec une consternation extrême que Bernhard avait de nouveau emprunté ici et là, qu'il n'avait changé en rien son mode de vie, mais qu'il s'était même absenté sans lui faire savoir la moindre part de son lieu de séjour. Comme aucune exhortation ni même aucune précaution et assistance affectueuses ne pouvaient plus suffire, alors le père dut porter sa croix en patience, et abandonner le fils dépravé à la seule pitié de Dieu, ne doutant pas que celle-ci entendrait sa plainte douloureuse, et enfin selon la volonté divine travaillerait ce dernier de sorte qu'il apprenne à reconnaître que la conversion ne peut être attribuée qu'à la seule et unique bonté de Dieu. Mais Bernhard mourut soudain à Iéna où il était inscrit comme étudiant en droit et habitait chez M. Johann Nikolaus Bach, le plus âgé de tous les Bach encore vivants, organiste aussi bien à l'université qu'à l'église de la ville.



Musique (clavecin) :
Concerto dans le goût italien, andante.

(Début dès la première note du Concerto italien tombée, sur le premier plan du titre imprimé) :

Cette année-là Sebastian publia la troi-

sième partie de sa Méthode de clavier consistant en divers préludes pour l'orgue sur les cantiques du catéchisme et autres. La deuxième partie, consistant en un concert dans le goût italien et une ouverture à la française pour un clavecin à deux claviers, il l'avait fait imprimer quatre ans plus tôt.

Commentaire : Anna Magdalena (début vers la fin du Concerto italien — andante — au bout de trois minutes environ) :
Monsieur notre cher et bon cousin Johann Elias Bach, cantor bien établi à Schweinfurt, habitait chez nous pendant ces années-là. Il était inscrit à l'université de Leipzig comme étudiant en théologie et Sebastian lui faisait faire en même temps des progrès en musique, et l'avait chargé de l'instruction de mes trois fils, Gottfried Heinrich, Johann Christoph Friedrich et Johann Christian. Et monsieur notre cousin devait encore les préparer à la table du Seigneur.
Pour moi il avait écrit plusieurs fois à ses chères mère et sœur de m'envoyer quelques plants d'œillets jaunes, car j'étais grand amateur de jardinage. Et comme Sebastian me rapportait un jour qu'il avait vu une linotte chez un cantor à Halle, laquelle grâce à l'habile enseignement de son maitre se distinguait dans le chant, monsieur notre cousin avait écrit à Halle et prié ce cantor de me céder sa chanteuse en échange d'un paiement modeste. Et un jour que je me trouvais soudain très indisposée pendant que Sebastian était à Berlin rendre visite à Emanuel, et que l'on ne savait pas si de violents bouillonnements du sang n'allait pas provenir une fièvre maligne ou quelque autre mauvaise suite, monsieur notre cousin dut écrire plusieurs fois à Sebastian et le déranger dans son repos et son contentement, afin qu'il voulût bien hâter son voyage.



BOBINE 5a

Musique :
Cantate BWV 140, 1er Duo (mesures 1 à 36) : « Wann Kommst du... »

Commentaire : Anna Magdalena :
Quelque temps après son retour Sebastian fit graver dans le cuivre — comme une nouvelle méthode de clavier — un air avec trente variations pour clavecin à deux claviers ainsi par lui composé sur une sarabande de mon petit livre de clavier. Le comte Keyserlingk, ambassadeur de Sa Majesté Impériale de Russie à la cour de Dresde, avait déclaré à Sebastian qu'il voudrait volontiers avoir quelques morceaux de clavier pour son claveciniste, qui devait lui jouer quelque chose pendant les nuits sans sommeil ; et comme Sebastian avait composé ces variations pour cela, le comte lui avait fait cadeau d'un gobelet en or rempli de cent louis d'or.

Musique (clavecin) :
25e Variation (BWV 988).

Dialogue :
Suicide du vice-recteur. Il s'est pendu dans l'enclos juste derrière le logis du pasteur près du jardin Wagner et a fait une fin effrayante.

Musique :
Cantate BWV 82, récitatif de basse : « Mein Gott ! Wann kommt das schöne : Nun !... »

Commentaire : Anna Magdalena (commentaire dans l'intervalle entre récitatif et air) : Dans les dernières années il redonna quelques-uns de ses morceaux d'église d'autrefois.

Air de basse : « Ich freue mich auf meinem Tod... »

BOBINE 5b

Commentaire : Anna Magdalena (après 5-8 secondes de pause) :
Emanuel avait alors déjà un héritier mâle qui était né environ du temps que nous avions, hélas, l'invasion prussienne. Après quoi Sebastian fit encore une fois le voyage de Berlin, en compagnie de Friedemann. Et comme Sa Majesté le roi de Prusse avait plusieurs fois demandé pourquoi il ne venait pas, il alla à Potsdam.

Musique (clavecin) :
Ricercar à 6 (mesures 1 à 39), de l'Offrande Musicale.



Sa Majesté lui joua elle-même un thème de fugue, qu'il développa aussitôt pour le plaisir particulier de Sa Majesté sur le clavier. Le jour suivant il se fit entendre devant beaucoup d'auditeurs sur l'orgue de l'église du Saint-Esprit, à l'applaudissement général. Et le soir Sa Majesté désira entendre une fugue à six voix obligées, ce qu'il exécuta aussi sur le champ, à l'étonnement du roi et de tous les musiciens présents.
Emanuel lui montra encore le nouveau bâtiment de l'opéra à Berlin et la grande salle à manger dedans. Et il trouva que l'architecte avait réalisé ici un tour de force, à savoir : si quelqu'un dans un coin en haut murmurait quelques mots très doucement contre le mur, alors un autre l'entendait très distinctement qui se tenait dans le coin diagonalement opposé, et sinon personne au milieu ni aux autres endroits n'entendait la moindre chose.

Musique :
Ricercar à 6, suite et fin.

Pause.
Il avait à Potsdam bientôt remarqué que, faute de préparation nécessaire, son exécution n'allait pas réussir comme le thème à lui donné par Sa Majesté l'exigeait ; et il avait donc pris la décision et s'était aussitôt fait fort de travailler plus complètement ce thème vraiment royal et de le faire ainsi connaître au monde. Et après son retour il mit sur le papier un ricercar à trois voix et un à six et un trio pour flûte, violon et clavier, avec encore quelques autres petits morceaux d'art sur le thème royal, fit graver ces morceaux dans le cuivre et les dédia au roi comme une offrande musicale.
Il était maintenant entré dans la « Société des Sciences Musicales » fondée à Leipzig par son élève Mizler, et fit encore graver dans le cuivre quelques variations canoniques pour l'orgue, qu'il avait fournies lors de son entrée dans cette société.
Dialogue : Regina Susanna :
Papa, papa ! Il est arrivé de Schweinfurt un petit tonneau de liqueur — un cadeau de monsieur le cousin Elias !

Musique (clavecin) :
Fuga à 3 Soggetti (dernière partie), de « L'Art de la fugue » (BWV 1080).



Commentaire : Anna Magdalena :
L'éloignement de nos deux villes ne permettait pas de se rendre personnellement visite. Sebastian voulait sinon prendre la liberté d'inviter formellement monsieur le cousin de Schweinfurt au mariage, qui devait avoir lieu en janvier, de notre fille Liessgen avec le nouvel organiste de Naumburg, M. Altnikol. Mais comme aussi la mauvaise saison ne pouvait guère permettre de voir monsieur notre cousin personnellement chez nous, Sebastien le pria d'assister les enfants de loin d'un vœu chrétien.

Dédicace dans une bible : « En bon souvenir et pour un usage chrétien Anna Magdalena Bachin, née Wülckin, sa fidèle et bienveillante maman offre à son cher fils ce magnifique livre
Leipzig le 25 décembre 1749. »

A la maison restèrent alors nos trois plus jeunes, Regine Susanna, Johanna Carolina et Johann Christian, ainsi que la fille de Sebastian, Catharina Dorothea, non-mariée, et notre fils aîné Gottfried Heinrich, dont le génie inclinait également à la musique, mais n'était pas développé. Notre Johann Christoph Friedrich entra à l'âge de dix-huit ans dans la chapelle du comte de Schaumburg-Lippe à Bückeburg quelques semaines avant la mort de Sebastian. Suite à la messe qu'il avait dédiée au roi August, Sebastian avait à présent composé un grand Credo ; il y ajouta un ancien Sanctus,
et écrivit un Hosanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem en sus.
Il avait encore commencé un nouveau recueil de grands chorals pour l'orgue, et travaillait depuis quelque temps à un art de la fugue, qui montre ce qu'il est possible de faire sur un thème. Mais il ne put en préparer qu'une partie pour la gravure. Et à la fin une grande fugue fut interrompue par la maladie de ses yeux.

Musique (clavecin) :
Fuga à 3 Soggetti : suite et fin.
Musique (orgue) :
Choral BWV 668
« Vor deinem Thron tret'ich ».

(Dès que la fugue est arrêtée, le commentaire reprend.)
Il voulait faire ôter cette maladie par une opération ; mais celle-ci dut être répétée et échoua : de sorte qu'il fut ensuite pendant quatre mois presque toujours malade et ne put plus se servir de sa vue.
Dans sa cécité il dicta un choral pour orgue sur la mélodie « Quand nous sommes dans les plus grandes peines », et le fit ensuite recopier avec encore quelques corrections sous le titre « Devant ton trône je parois », qui est chanté sur la même mélodie. Et soudain ses yeux semblèrent aller mieux, de sorte qu'un beau matin il put de nouveau tout à fait bien voir et aussi de nouveau supporter la lumière. Seulement quelques heures plus tard il fut surpris par un coup de sang que suivit une forte fièvre à laquelle, malgré tous les soins possibles de deux des plus habiles médecins de Leipzig, il succomba un soir doucement et saintement.

FIN

Le Gai Savoir (extraits de la piste sonore)

par Jean-Luc Godard



Juliet Berto et Jean-Pierre Léaud dans « Le Gai Savoir ».

2.

A1 Elle arrive de sous la mer. Elle était déléguée du Tiers Monde aux nouvelles usines Citroën dans l'Atlantique Nord. Elle a été foutue à la porte parce qu'elle donnait des magnétophones de poche à circuits imprimés aux ouvriers pour qu'ils enregistrent toutes les saloperies du patronat français. C'est la fille de Lumumba et de la Révolution Culturelle.
A2 dit-il.

3.

A2 Emile Rousseau.
A1 dit-elle.
A2 on sait en effet que l'opposition de gauche a obtenu de ses complices au gouvernement que la scolarité soit obligatoire en France jusqu'à 55 ans. Ce matin donc, 25 000 banlieusards, dont Emile, se sont présentés tout joyeux à l'ouverture des cours de la Faculté des Sciences de la Ville Lumière. Mais c'était affiché complet, et les portes étaient gardées par le 18e régiment blindé de parachutistes. Comme Emile et ses camarades voulaient entrer de force, le Directeur de l'Université a téléphoné au Ministre de la Guerre Civile pour qu'il donne l'ordre aux paras d'ouvrir le feu. Les travaux que le mathématicien Laurent Schwartz avait exposés deux mois auparavant, devant le Tribunal Russel, servirent à calculer l'angle de tir puisque c'était le même que celui utilisé par les B 52 lorsque leurs bombes au phosphore ont détruit les filatures d'Hanoï. C'est ainsi qu'Emile a reçu une balle en plein cœur. Heureusement, il avait sous son chandail le dernier numéro des « Cahiers du Cinéma », et il n'a été que légèrement blessé.

4.

A1 pourquoi tu as fait ça ?
A2 question de méthode, et toi ?
A1 oui, moi.
A2 moi, apprendre, leur apprendre, et à moi, à retourner contre l'ennemi l'arme avec laquelle, au fond des choses, il nous attaque : le langage.
A1 apprendre, oui, tout ce qu'on voulait, nous aussi, c'est apprendre, pour avoir les trois a.
A2 c'est quoi ?
A1 alire, aécrire, acompter.
A2 finalement, c'est pas un problème drôle.

47.

A2 on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit.

48.

A2 si tu veux voir le monde, ferme tes yeux, Rosemonde.



Insert du « Gai Savoir ».

50.

A1 nous avons entendu quand nous faisons partie de ce qui nous est dit.

59.

A1 un courant constant entre la nature biologique de l'homme et les constructions de l'intelligence doit être établi.

54.

A2 T.... E.... L.... E.. V....... I..... S... I.... O..........N

53.

A1 C... I.... N...... E... M......A

63.

A1 bon, le jour se lève, je file.
A2 qu'est-ce que tu fais aujourd'hui ?
A1 avec Michel, on va fracturer le sommeil de Sheila et d'Adamo. Pendant qu'ils dorment, on les tabasse, on pique leurs rêves et on va les vendre à « France-Dimanche » et à « Marie-Claire ». Ensuite, on donne l'argent au milliard pour le Viet-nam.
A2 okay, salut camarade.
A1 à demain soir.

66.

A2 le jour se lève, il faut que je me dépêche.
A1 de quoi faire ?
A2 faire des photos en slip et soutien-gorge pour « L'Humanité-Dimanche ».
A1 il n'y a qu'à les demander à une agence.
A2 non, justement, à « L'Humanité » et dans les revues féminines de la C.G.T. ils passent les mêmes photos de lingerie que le « Figaro ». C'est dégoûtant. Les dessous d'une femme révolutionnaire on doit pouvoir les photographier autrement que dans la presse réactionnaire.
A1 salut.
A2 à demain soir.

69.

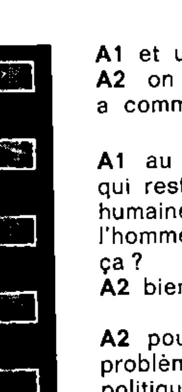
A2 celle des Afranics l'était à un point que j'y trouvais seulement des hommes.
A1 les Afra quoi ?
A1 a.f.r.a.n.i.c.s......... n.a.f..r.i.c.s......
... f.r.a.n.ç.a.i.s. .... français.
A2 oui, c'est les Français de l'an 2000, les Afranics.
A1 après la mutation des ordinateurs.

70.

A1 ça m'énerve que ce soit dans le désordre.
A2 mais, écoute, on étudie des rapports, des relations, des différences.

71.

A1 bon, ben, il faut étudier ça, d'accord, on va repartir à zéro.
A2 non, d'abord, on va retourner à zéro.



« Le Gai Savoir ».

A1 et une fois qu'on y sera ?
A2 on regardera autour, ce qu'il y a comme traces.

72.

A1 au fond, oui, on va chercher ce qui reste. C'est vrai, pour les sciences humaines il ne s'agit pas de constituer l'homme mais de le dissoudre. C'est ça ?
A2 bien sûr.

73.

A2 pour trouver la solution soit d'un problème chimique, soit d'un problème politique, il faut dissoudre : dissoudre l'hydrogène, dissoudre le Parlement. Là, on va dissoudre les images et les sons.

74.

A1 les images, on les choisit ou on les rencontre par hasard ?
A2 par hasard puisqu'on ne sait pas exactement ce que c'est.... n'importe quelle image.
A1 c'est pas très scientifique.
A2 je ne suis pas d'accord, le hasard est structuré comme l'inconscient.

75.

A1 alors, dans une image, il faut essayer de découvrir une méthode ?
A2 oui, il faut trouver... le discours de sa méthode... et le nôtre en même temps.
A1 il ne faudra pas oublier de s'autocritiquer aussi après.

76.

A2 et cette méthode, si on la trouve, nous conduira à des lois de fabrication.
A1 en tous cas, à des points de repère.
A2 alors, peut-être, un jour, comme ça, la fabrication des images, j'espère, se fera à partir de quelque chose de connu, et pas d'inconnu comme elle se fait actuellement à Hollywood et Moscou, dans les studios de l'O.R.T.F. à Paris, de la B.B.C. à Londres, de la R.A.I. en Italie, de la Shochiku à Tokyo, et cœtera.
A1 la première image alors.

77.

A1 tu as parlé que d'images, tu as oublié le son.
A2 non, j'ai pas oublié, c'est la même chose, mais on peut les isoler.

78.

A2 dans isoler, il y a île, nous aussi on est isolés.
A1 une île... Robinson.
A2 oui, Robinson, mais il ne faut pas l'imiter, c'était un fasciste.
A1 Robinson ?
A2 oui, la preuve, Vendredi, il en a fait un esclave, tout de suite... ce qu'il faut découvrir c'est des images et des sons libres, par exemple, dis : oh !
A1 ooooooooooooh !
A2 et maintenant : Staline.
A1 et maintenant Staline.

79.

A2 ces deux sons, théoriquement, n'ont absolument aucun rapport entre eux.
A1 non, mais ils peuvent éventuellement en avoir un.

80.

A2 oui, alors ce qu'il faudra savoir, c'est ce qui les sépare.... connaître....
A1 ...... délimiter..... dans le temps et dans l'espace.... cette... parole silencieuse... qui est entre eux.

81.

A2 et quand on le saura, la fois où on utilisera ces deux sons ensemble, leur rapport sera juste.
A1 pour savoir tout ça, il faut mener des enquêtes à la base, c'est un travail pratique.
A2 théorique aussi, théorique.... dans chaque image, il faut savoir... qui... parle.
A1 oui, mais sans enquête, pas de droit à la parole.

85.

A2 oui, et la deuxième année, on critiquera tout ça. On décomposera, on réduira, on substituera, on recomposera.
A1 d'accord, et après, la troisième année, on fabriquera deux ou trois modèles de sons et d'images. Ma pratique ne sera pas aveugle puisque tu l'auras éclairée avec ta théorie révolutionnaire.

92.

A2 le sexe, c'est quoi ?
A1 c'est une activité divine et magnifique.
A2 c'est une activité meurtrière.... les gens s'assassinent l'un et l'autre dans leurs lits.

95.

A1 bon, le jour se lève, à demain soir.
A2 où tu vas ?
A1 moi et Nella, on va porter des oranges à Litvinov et Boukovski que le K.B.G. a foutus en tôle parce qu'ils avaient organisé une manifestation en faveur de Siniavski et Daniel dans les rues de Moscou, et donc, qu'ils prenaient au sérieux ce que les dirigeants du Parti leur ont appris sur le système soviétique de démocratie totale.
A2 salut, fais attention.
A1 à demain soir.

102.

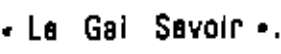
A1 qu'est-ce que tu fais ?
A2 j'écoute. Dans un film, on voit toujours des gens qui parlent, jamais qui écoutent.

133.

A2 les conflits de l'enfant ne sont pas des conflits avec le réel, mais naissent de la difficulté éprouvée par le sujet à s'identifier.
A1 ce qui est en question alors, c'est l'image de soi ?
A2 oui.

103.

A2 tu te souviens, vendredi avec Anne et Michel, quand il a dit : on va faire les cons au Pentagone, et qu'elle a dit : oh oui, tu sais, je te l'ai fait remarquer.
A1 le ton qu'elle avait pour dire : oh oui ?
A2 oui, essayons de le redire.
A1 on va faire les cons au Pentagone.


« Le Gai Savoir ».





« Le Gal Savoir » : « Le son est le délégué syndical de l'œil. »

A2 oh ! oui.

A1 c'est pas ça.

A2 on va faire les cons au Pentagone.

A1 oh ! oui.

A2 c'est pas ça non plus.

A1 c'est étrange, cette intonation d'Anne quand elle émettait ce son, il y avait à la fois dedans tout le dernier disque des Beatles, et tous les romans, mettons, tous les romans de Gide.

A2 donc, ce son très simple, il est effroyablement compliqué à transmettre. Maintenant, il est perdu.

A1 on aurait dû l'enregistrer.

A2 non, j'ai pas dit reproduire, j'ai dit transmettre à quelqu'un dans quelqu'un, et vivant. Tu vois, on n'arrive pas à le redire.

A1 oh ! oui. Non, c'est pas ça.

A2 tu vois.

104.

A1 oui, c'est peut-être parce que la voix est la meilleure expression de la liberté.

A2 c'est ton arrière, arrière, arrière-grand-père, oui, qui avait trouvé, déjà.

A1 qui ?

A2 Jean-Jacques Rousseau : ce qui est vrai du citoyen l'est d'abord de ces êtres nus et offerts à la puissance d'autrui : les nouveaux-nés... ....
... Si on ne peut pas refaire ce son, c'est qu'on ne sait pas encore de quoi il est fait.

A1 alors, c'est que l'image se mêle si intimement au son dont elle est l'image qu'elle a fini par usurper le rôle principal.

A2 il faut alors que l'œil écoute avant de regarder.

A1 désormais, l'unité de temps, comme celle de longueur, est définie par rapport à un phénomène physique naturel. Depuis 1960, le mètre est un multiple de la longueur d'onde d'une radiation émise par le Krypton 86.

A2 et la seconde ?

A1 c'est la transition entre deux niveaux hyperfins de l'état fondamental de l'atome de césium 133 non perturbé par des champs extérieurs.

A2 c'est insuffisant comme définition.

A1 non, ça permet d'envoyer des fusées sur la lune.

A2 oui, mais écoute (elle tire un cahier de sous son chandail, et se met à lire) : « et parce que les idées que je recevais par les sens étaient beaucoup plus vives, plus expresses et même à leur façon plus distinctes qu'aucune de celles que je pouvais feindre de moi-même en méditant, ou bien que je trouvais imprimées en ma mémoire, il semblait qu'elles ne pouvaient procéder de mon esprit... » le temps exact de cet extrait de la sixième méditation de Descartes, pas le temps que Descartes a mis à l'écrire, et déjà ça, mais plus difficile encore, le temps de cette parole.

A1 c'est le temps que tu as mis à la dire.

A2 non, ça n'est pas mon temps à moi à travers elle, mais le sien, pas le tien, ni celui de Descartes, le sien ?

A1 oui, c'est pas clair... peut-être... tout à coup je pense qu'il y a quelque chose d'infâme dans le temps... oui, l'éternité et l'infâmie sont nées ensemble.

A1A2 l'art est la solution nécessaire des problèmes, la science, la solution suffisante.

De "Jaguar" à "Petit à petit"

par Jean Rouch

Alors que son chef-d'œuvre, « Jaguar », en chantier pendant presque dix années et achevé depuis plus d'un an n'est pas encore sorti en France, Jean Rouch s'apprête à lui donner une suite parisienne : les compères de « Jaguar » à la conquête de la civilisation moderne. Jean Rouch nous a conté par le menu son projet, que nous faisons précéder, à titre de repère, d'un extrait choisi par lui des dialogues de « Jaguar ».

La mine d'or — L'usine de l'or.

Adam Pendant que Damouré suit la campagne électorale des CPP, Lam fait le « buzua », le « dioula » (colporteur) à l'intérieur de Kumasi.

Lam Je viens d'Accra, je viens pour vendre les tissus.

Adam Les pagnes.
Mais il y a des fumées là, ici, là, qui sort ?

Lam Les fumées là, ça me fait peur ! Ah, j'ai couru ! Tu vois, je ne sais pas quelle fumée ça, ça me fait peur.

Adam Mais qu'est-ce que c'est ça en haut qui balance ? Je viens d'arriver ; quelque chose en l'air, là ?

Damouré Eh ben ! Ce que tu vois en l'air, en train de voyager, c'est le sable, c'est la terre qui vient directement du trou des mines d'or ; alors pour qu'on ne vole pas le sable, parce qu'on risque d'avoir de l'or dedans, les Anglais ont travaillé. Comme ce sont des garçons qui sont malins, il faut que ça voyage dans l'air... Tous ces gens que vous voyez, Adam, coif-


Jean Rouch aux essais de « Petit à petit... »

fés d'un casque en fer, on dirait des vieux soldats de Napoléon, alors ce sont des mineurs !
Adam Ce sont les mineurs, ça ?
Damouré Oui ! on trouve de l'or, là-bas...
Qui c'est celui-là par exemple ? Tu le reconnais, qui il doit être ? Hein ? Tu ne vois pas ?
Ce type qui est fouillé par la police, c'est un de nos amis, Douma Besso, Besso, konkonfile...
Adam Il est fort comme un taureau.
Damouré Oui, c'est lui ! Lui-même, il a toujours quelque chose dans sa bouche, il y a pas ,moyen, il faut qu'il mange, toujours, tout ce qui l'intéresse, il mange. Besso !
Avec ce casque que tu vois sur sa tête, et puis sa petite lampe, il est resté huit heures au fond du trou, à un kilomètre sous terre.... Sa tête ressemble exactement à la tête d'un hippopotame ! Pas d'histoire !...
Alors, après huit heures de travail, il sort. Il regarde les réclames des chaussures, mais, walay, Douma s'en fout des chaussures, puisque il a ses chaussures et il marche pieds nus, n'est-ce pas...
Lam Douma ! Douma ! Viens ! Viens Douma ! Bonjour alors Douma ! Ça va Douma ?
Douma Ça va très bien, Lam, très bien ! très bien !
Lam Alors t'es ici ?
Douma Oui, je suis toujours.
Lam Quel travail tu fais ici ?
Douma Je travaille tous les travails que je veux les faire...
Lam Quatre mois tu es ici ?
Douma Oui, quatre mois.
Lam Ah ! Depuis que moi je suis à Kumasi, moi, je te cherche.
Douma Tu cherches moi, tu n'as pas vu ?
Damouré Douma explique qu'il travaille dans les mines d'or, et qu'il reste huit heures sous terre, sans voir le soleil, sans voir de l'air, c'est comme ça qu'il gagne sa vie à Obuasi. Il ne reste plus qu'à descendre à mille mètres sous terre, un kilomètre sous terre... Le tout est dirigé par un type qui a la tête bien reposée, parce que s'il se trompe, tout le monde se casse la figure et c'est la mort complète.
Adam Mon vieux, moi, j'ai peur de rentrer dans le trou.
Damouré Ça, là où tu vois ! Là ! La fumée blanche, c'est l'usine qui traite l'or. L'usine travaille jour, nuit, s'il pleut, s'il ne pleut pas ; même la nuit les lampes sont allumées, mais y a rien à faire...
Là, on met les poudres d'or qu'on fait bouillir, tu vois comme les forgerons font ; on les fait bouillir et tout ça est bien surveillé par les Anglais et les polices, on fait fondre l'or avec une chaleur exagérée...
. . . .
Tu vois maintenant ? C'est l'or qu'on amène, c'est bouilli, c'est l'eau de l'or si tu veux, on le coule dans des moules, dans des moules spéciaux...
. . . .
Voilà ! On renverse le moule on prend le lingot, on le trempe dans l'eau pour le refroidir, parce que c'est chaud encore.
Adam Ça, c'est le vrai or !
Damouré C'est le vrai or. On les aligne.
Adam Ça, c'est le vrai ! Les Africains ne voient jamais ça, moi je crois bien...
Damouré On les brosse pour enlever la poussière, bien brossés, on met le tampon de l'usine.
Adam Même le tampon de l'usine ?
Damouré Ah, oui. Là où on l'a fabriqué, parce qu'il y a plusieurs usines, après on le met dans un petit sac... (dialecte africain)
Adam C'est vrai ça ? Personne ne le voit pas plus jamais ?
Damouré On l'attache...
Adam Mais où on va envoyer ça maintenant ?
Lam Douma !
Damouré Mais on envoie ça à Londres, et on le met dans un coffre-fort, de là, cela ne sert à rien, à personne !
Adam Ah, ben ! Mon vieux ! C'est pour nous couillonner, c'est le mauvais or qui reste...
Damouré Mais, oui, c'est pour nous couillonner, ça reste là-bas. Avec les Anglais, ça ne sert à personne ; voilà ! Les Anglais sont venus couillonner les Africains, ils viennent enlever leur or et puis ça y est, ils les emmènent chez eux.
(dialecte africain)
Adam Douma, Douma a suivi le conseil de Lam, c'est un travail difficile, on termine toujours par la tuberculose ; Lam conseille de le suivre comme petit porteur, ils vont aller vers Kumasi vendre des vêtements.

Damouré aux courses

Adam Les courses, d'où ça vient ? Les chevaux qui sont là-bas ? A Accra, y a des chevaux, à Accra même ?
Damouré Non, non, non, du Niger.
Regarde mon cheval là-bas, mon cher, je suis sûr qu'il gagnera.
Adam C'est votre cheval qui a le numéro 12 ?
Damouré Oui, pour être sûr, je m'approche des Nigériens... des jockeys... C'est un Nigérien, du même village que moi, pour lui demander.
Adam Il me semble que je le connais, c'est pas Adamou, là ?
Damouré Oui, c'est lui !
Adam Ah, c'est lui qui a monté le numéro 12.
Damouré Oui, j'ai pris son cheval, « number twelve » on dit.
Nous, on a oublié le français, il faut parler anglais.
Ça veut dire « 12 », ah, peut-être, moi, je connais pas le français, j'ai oublié.
Adam Mais moi, je connais un peu anglais, on dit le number twelve.
Damouré Non, maintenant, les chevaux sont partis, tagadagada...

Le dimanche à Accra

Damouré Le lendemain matin sera di-

manche ; on se met ses jolis costumes, je me mets mon joli costume pour me promener dans les rues d'Accra, c'est le seul jour où je profite pour voir les réclames, les fêtes, les belles filles...
Adam Elles sortent de l'église ?
Damouré Oui, elles sortent de l'église, ça, c'est les croyants ! On demande à Bon Dieu, là ; mais mon vieux, c'est des belles filles, tout ça, la sélection des belles filles qui demandent à Bon Dieu...
Adam Ben mon vieux ! Si je suis chrétien, si je rentre là-bas; hein...
Damouré Le Cognac Martell, ah, ben, on va essayer de prendre du cognac Martell.
Damouré Les danses de possession !
Adam Ils ont aussi les possessions à Accra ?
Damouré Ah, oui.
(dialecte africain)
Adam La grosse femme là, qu'est-ce qu'elle a autour ?
Damouré C'est de la paille.
Ah ! Tout le monde danse dans ce pays ! Il faut danser aussi. Aux enterrements, on danse, même si il y a des morts, ils vont danser aussi, même avec des morts, ils vont danser aussi tout le monde danse.
Lam Il est dans la caisse !... Oui, il dort bien !
Damouré Oh, voilà Dahomey.

A PROPOS DE « PETIT A PETIT »

Le film sera, naturellement, improvisé au tournage. Ce qui suit, ce sont les grandes lignes de l'histoire, élaborée avec les interprètes au cours de promenades en Afrique noire, et avec le « héros », Damouré Zika, pendant son premier séjour à Paris.
Tout commence donc dans ce petit village du Niger, Ayorou, où vivent les trois inséparables : Illo, le pêcheur, Lam, le berger, Damouré, le « galant ».
Après s'être initiés, comme on l'a vu dans « Jaguar », aux règles élémentaires du commerce, ils ont eux-mêmes créé une société anonyme, chargée de vendre leur poisson, leur bétail, et diverses autres marchandises. Cette société se nomme « Petit à petit », en souvenir de la boutique où ils firent leur apprentissage au Ghana, « Petit à petit, l'oiseau fait son bonnet », ce qui signifiait que, petit à petit, l'oiseau pouvait acquérir le turban de chef.
Outre les trois directeurs-fondateurs Damouré, Lam et Illo, la société se compose d'un commis, Moustapha, d'un secrétaire, Albora, d'un « assistant-troupeaux », Moussa, d'un « assistant-pêche », Idrissa, et du planton Tallou. Elle s'efforce de moderniser quelque peu les activités traditionnelles : ainsi Lam circule-t-il en Land Rover parmi ses troupeaux, Illo sillonne-t-il le fleuve en pirogue à moteur, tandis que Damouré contemple avec fierté les deux téléphones de son bureau.
Un jour, ils apprennent qu'un gratte-ciel doit être construit à Niamey. Et Moustapha pose la question qui les tenaille tous : « Pourquoi pas chez nous ? »
Damouré réunit son Conseil d'administration afin d'examiner la suggestion de Moustapha. Bien sûr, il y a des problèmes : où mettre le poisson fumé, peut-on faire monter les vaches, peut-on piler le mil, peut-on y faire un petit jardin, etc. ? Car, en fait, aucun d'entre eux n'a jamais vu d'immeuble à étages... Le Conseil d'administration décide alors d'envoyer Damouré à Paris, en mission extraordinaire, pour qu'il étudie la vie dans les immeubles à étages.
Quelques jours plus tard, tout le monde l'accompagne à l'aéroport de Niamey. Damouré promet d'écrire, chaque jour, pour donner ses impressions, et disparait dans le ciel.
Il survole le Sahara, contemple le coucher de soleil... et se retrouve soudain à Paris sous une pluie battante.
Sa première visite est pour la Tour Eiffel, du haut de laquelle il peut décrire la totalité du paysage qui s'offre à lui. Il regarde la Seine et note : « Paris est une sorte de vallée avec des collines peu élevées, au milieu desquelles coule un fleuve condamné ».
On le voit ensuite marcher sous la pluie : « Le climat est foutu, c'est la saison des pluies perpétuelles ».
Il marche dans un jardin, puis dans une forêt : « Les forêts sont lépreuses, les arbres sont lépreux, ils n'ont pas de feuilles ».
Dans la rue, il se retourne pour regarder les gens avec insistance, il les examine avec extrêmement de soin, armé d'une trousse anthropologique, il va même jusqu'à vouloir leur faire des prises de sang, ce qui provoque des refus indignés.
« Les Parisiens sont laids, trop maigres ou trop gros, très laids. Ils sont aussi très tristes. Sans doute ils ont tous une maladie mortelle, et ils le savent. »
Il est encore plus étonné par les femmes, il est extrêmement choqué par l'étalage qu'elles font de leurs jambes. Il écrit : « Les Parisiennes sont très jolies, leur visage n'est pas mal, et surtout très bien repeint. Mais elles ne savent pas s'habiller, je n'ai vu aucune poitrine nue, mais par contre beaucoup de jambes et de culs. C'est dégoûtant. Surtout que les beaux culs paraissent rares. Mais mes informations ont besoin d'être complétées ». Il est aussi, naturellement, très surpris par les filles qui s'habillent en garçon et les garçons qui s'habillent en fille. Il se trompe en leur parlant : « Catastrophe ! Va t'y retrouver ! »
Il examine les maisons, les rues, compare les immeubles, va jusqu'à Chambord. Il a, surtout, des idées différentes sur la politesse de celles des Français : dans la rue, il salue tout le monde, serre les mains des passants, ce qui crée des incidents. Une dame outrée le désigne à un policier qui

« Jaguar »



vient vérifier ses papiers : « Les gens de Paris sont très impolis : ils ne vous dérangent pas avec leurs salutations. Personne ne se dit bonjour. Les gens se croisent comme s'ils étaient tous seuls. Et si tu essayes d'être poli, de saluer les gens que tu rencontres, malheur ! c'est la prison... »
Il veut comparer un homme d'affaires parisien avec ceux d'Ayorou. Il se rend pour cela dans le bureau d'un producteur de cinéma. (Cette scène sera tournée chez Braunberger.) On voit l'homme d'affaires, débordé, qui répond à deux téléphones à la fois : « A Paris, l'homme d'affaires fait tout à la fois, le résultat c'est qu'il ne fait rien du tout ». Puis il s'adresse au producteur : « Monsieur le Producteur, il ne faut pas continuer comme ça, sinon vous n'allez pas vivre longtemps... »

La nourriture le dégoûte un peu : « Les Parisiens disent qu'ils mangent bien, moi je dis qu'ils mangent très mal. La preuve : ils n'égorgent même pas les poulets avant de les manger ». La seule chose qui trouve grâce à ses yeux, ce sont les glaces à la crème du Pub Renault : « Il y a cependant une exception, c'est cette glace qu'on appelle « Papa con ».

Parmi les grands problèmes qui se posent à lui, il y a celui de l'habillement. On le voit tout d'abord se promener dans la rue vêtu à l'européenne: un policier lui demande immédiatement ses papiers. (« Si tu t'habilles comme un Européen avec le costume cravate et le pantalon, la police te demande tes papiers : affaire Ben Barka. »)

On le voit ensuite en sarouel, pantalon africain, avec un gros chandail. Il rencontre un balayeur sénégalais : « Si tu te promènes uniquement avec le pantalon sarouel et avec un chandail, à ce moment-là on te prend pour un Sénégalais faisant partie de l'assistance sénégalaise à Paris, ceux qui balayent les rues. »

Enfin, Damouré monte les Champs-Elysées en « grand boubou » avec un litam devant le visage : « Mais si tu te promènes habillé en grand boubou, personne ne te regarde et ne fait attention à toi. Mon frère, crois-moi, la seule façon de se promener à Paris, c'est d'être habillé en grand boubou... »
Lorsqu'ils reçoivent cette dernière lettre, Lam et Illo se demandent si Damouré a bien toute sa raison : il est décidé que Lam le rejoindra à Paris. On retrouve les deux compères dans la capitale. Damouré fait part à Lam de son expérience toute fraîche mais déjà considérable. Il lui explique les difficultés de logement rencontrées par les Africains. Lorsqu'on a fini par trouver un hôtel pas trop cher, il est fréquent d'être arrêté dans la rue par un Africain qui vous dit : « Mon cher, ne va jamais dans un hôtel du Quartier Latin : il y a toujours là un Africain sans argent qui vient demander au portier : « Mamadou est là ? » « Quel Mamadou ? » « Ben, Mamadou... » « Ah ! Mamadou Zika ! Chambre 23. » Et l'Africain monte. Il pousse la porte et dit : « Salut Mamadou. Oh ! pardon, je me suis trompé... » « Qui cherchez-vous ? » « Mamadou, un Camerounais. Mais peut-être allez-vous pouvoir m'aider. Je suis dans une situation difficile, je ne sais pas où loger cette nuit. Si je dors dans la rue, la police me mettra en prison. Après tout, nous sommes frères, pourriez-vous m'autoriser à dormir sur le tapis ? » On ne peut pas dire non, et quinze jours après, le visiteur est toujours là. » (Pendant que Damouré raconte cette histoire, on verra la scène, muette.)

Alors Lam et Damouré commencent une longue enquête sur la vie dans les immeubles à étages ; ils visitent différentes maisons, des H.L.M., Parly 2, etc. Il y aura des interviews-éclairs, du type : « Vous êtes bien, là ? » « Non ». Ou encore : « Il y a ce bruit tout le temps ? » « Oui. »

Ensuite, ils font la tournée des architectes. Certains, sautant sur l'occasion, leur soumettent des projets, délirants, gigantesques. Ils finissent par choisir une équipe de jeunes architectes de la SEURA. On établit le cahier des charges. Lam exige un ascenseur spécial pour faire monter les bœufs au premier étage. Damouré demande que chacune de ses femmes habite à un étage différent. Il réfléchit et demande deux étages de plus pour avoir la possibilité d'avoir deux nouvelles femmes. La discussion devient extrêmement technique, on fait des dessins, des graphiques, toutes sortes de plans devant la caméra.

Les architectes leur ayant conseillé de se documenter sur les styles des maisons existant, commence alors un grand voyage imaginaire où défilent les rues de Londres, de Berlin, de New York. On retrouve Lam et Damouré sur le vieux port de Camogli, à Gênes, où ont été construits les premiers gratte-ciel. Ils élaborent de savantes théories comme quoi c'est Christophe Colomb qui, parti d'ici, a exporté les gratte-ciel en Amérique. « Les gens d'ici construisent des maisons à étages parce qu'ils sont très laids. Ce sont les gens les plus laids du monde, et c'est pour ça qu'ils ont été vivre en Amérique, parce que tout le monde se moquait d'eux ici. »

On les voit ensuite dans le sud de l'Italie, dans la région de Bari où il y a des sortes de huttes en pierre qu'on appelle les « trulli ». Elles plaisent beaucoup à Lam : « Ceux-là au moins sont civilisés, ils font des maisons qui ressemblent à nos cases. Et elles sont en pierre, pas en paille, ça dure plus longtemps... »

Les voilà maintenant au cimetière de Gênes, parmi les statues mortuaires les plus laides, les plus arrogantes et les plus étonnantes du monde. Il y a là des groupes mortuaires somptueux que de pauvres gens ont pu se payer

Repérage de « Petit à petit »




Peut-être la protagoniste du film ?

après avoir travaillé toute leur vie. On improvisera au tournage le commentaire de Lam et Damouré, qui portera sur le fait que les Européens ont peur de la mort : « C'est dégoûtant de faire des maisons pareilles aux morts alors que les vivants habitent dans des taudis infects... ». Pour appuyer leurs dires, on les voit ensuite dans un des quartiers les plus misérables de Gênes. On les retrouve à Paris, s'interrogeant cette fois sur les femmes et les moyens de les aborder. Damouré dit : « Laisse-moi faire », et tous deux s'installent à la terrasse du « Grand Trocadéro ». Il y a là une jeune fille blonde, un peu grassouillette, à qui on a visiblement posé un lapin. Damouré l'observe, puis s'approche finalement d'elle et lui demande s'il peut lui présenter un de ses camarades, follement amoureux d'elle. La jeune fille minaude un peu, puis vient s'asseoir avec eux. Lam est très intimidé, surtout par sa mini-jupe. Mais tout se passe bien, et ils finissent par l'emmener chez eux, où Damouré, discrètement, les laisse seuls. La scène de séduction sera improvisée, puis on verra le couple au cinéma, puis dans un taxi : l'affaire a bien marché.

Plus tard, on les retrouve au Trocadéro, lieu de leur rencontre. Damouré les laisse seuls à nouveau, et la jeune fille, mi-gênée, mi-heureuse, annonce à Lam : « Mon chéri, j'ai une grande nouvelle pour toi. » « Ah », dit Lam. « Oui, nous attendons un enfant ». Lam ne répond rien, se contentant d'arborer un sourire niais. Puis, soudain, il se lève et sort du café comme un fou, à toute vitesse. On comprend qu'il n'a qu'une idée en tête, quitter ce maudit pays et rentrer chez lui, même à pied ! Il fait le tour du pâté de maisons, à la recherche de Damouré. Il se retrouve à son point de départ, juste pour apercevoir la jeune fille blonde en grande conversation avec un autre Africain. Il se cache pour saisir leur conversation lorsqu'arrive la mère de la fille. On entend des cris. La mère hurle : « Prenez vos responsabilités, mon ami, prenez vos responsabilités ». Lam, très intrigué, s'approche de l'Africain : « Mon frère, tu connais cette femme ? » « Hélas, oui, mon frère, si Dieu avait été grand, il ne l'aurait pas permis. » « Pourquoi, mon frère ? » « Parce que, mon frère, je l'ai rencontrée la semaine dernière, et maintenant elle me présente sa mère et m'annonce qu'elle attend un enfant. » « Mon frère, elle a dit ça ? » « Oui, mon frère, pourquoi ? » « Mais parce que, mon frère, elle m'a dit la même chose. » « Ah, mon frère, mais c'est le diable. Est-ce que le bon dieu permet qu'un enfant ait deux pères à la fois ? » « Avec ces femmes-là, il faut faire très attention. » « En tout cas, mon frère, je suis bien décidé à ne plus la voir. » « Moi non plus, mon frère. »

Ils se séparent tristement, et Lam court conter sa mésaventure à Damouré. Ils descendent tous deux les Champs-Elysées en Bugatti, tout en se lamentant que les voitures d'aujourd'hui ressemblent à des baignoires, elles ne sont plus ce qu'elles étaient, ah non ! Ils sont doublés par une Alfa Romeo conduite par une très jolie fille noire qui les salue. Les voitures se suivent, et s'arrêtent après le Rond-Point. La jeune fille, Safi, porte un pantalon. « Bonjour, ma sœur, dit poliment Damouré, qu'est-ce que tu fais là ? » « Moi, répond Safi, je boutique mon cul. » « Boutique mon cul ? » « Oui, c'est très simple, dix mille francs la petite secousse, vingt mille la grande secousse. Je vous fais un prix : quinze mille pour vous deux. » Ils sont un peu épatés, mais hésitants. Elle est charmante, et elle surmonte leurs hésitations en ajoutant qu'elle fait très bien le riz sénégalais. Arrivés chez elle, elle se déshabille pour faire la cuisine, et se met en pagne, la poitrine nue. C'est son numéro habituel : il laisse de glace les deux compères, habitués depuis leur enfance à voir les filles les seins nus. Safi raconte alors son histoire : « Je viens d'un pays de vent, de sable et de mer ». (On montre alors des vues de Dakar.) « Et dans mon pays, les femmes sont belles comme la nuit, mais comme elle peu sûres. » Elle ajoute, pour Damouré : « C'est de Baudelaire. Tu connais Baudelaire ? » Damouré répond : « Baudelaire ? Il n'y a pas longtemps que je suis à Paris, je ne le connais pas. » Safi continue son récit, illustré par des vues de son pays : « Dans mon pays, les femmes ont de si jolies poitrines qu'on les appelle le phare, le phare des mamelles. Mon père est le chef du village de Cat. C'est un village au bord de la mer, et la grande rue du village s'appelle les Champs-Alizés, parce que le vent y souffle tout le temps. Avant, tu sais, nous étions tous des cannibales, on a mangé tous les missionnaires, les soldats, les administrateurs, et maintenant encore, de temps en temps, on aimerait bien manger des « Peace cops » (volontaires de la Paix américains). (On voit Safi en train de manger la main d'un « Peace cop ».)

Damouré demande : « Tu ne fais rien d'autre à Paris ? » « Je suis modèle. » « Qu'est-ce que ça veut dire ? » « Je mets des robes, pour les couturiers. » Elle va leur montrer les robes en question, et se livre pour cela à un petit strip-tease. Au moment où elle met une mini-jupe et des bas, elle devient pour eux un pur objet de scandale. « Mon frère, nous voilà à nouveau chez le diable », dit Lam. Safi éclate de rire, et leur annonce que le riz est prêt. Autour du riz, ils deviennent les meilleurs amis du monde.

Ici se place l'épisode de « La Cage », déjà raconté dans les « Cahiers » (nº 195, p. 20). Damouré tombe amoureux de la jeune fille de la cage, Marie-France, et décide de la prendre



Une Marie-France...

comme sixième épouse.
Damouré, Lam, Marie-France et peut-être Safi (devenue chauffeur personnel du Président-Directeur Général) retournent en Afrique. Damouré fabrique une cage sur laquelle il écrit « dactylographia parisiana », installe Marie-France à l'intérieur en mini-jupe, avec une machine à écrire et un dictaphone, et fait payer les gens du marché d'Ayorou pour voir au zoo européen cette authentique dactylographe parisienne.
Damouré et Lam visitent leurs chantiers (filmés en fait à Niamey, Abidjan, et dans d'autres grandes villes africaines) et se livrent à des discussions techniques très compliquées au sujet des étables, des ascenseurs à bétail, des descenseurs à poisson, du harem à étages, de la sixième épouse, des fenêtres tournées vers l'est ou vers l'ouest.
Un beau jour, l'immeuble est enfin terminé, et nos trois présidents arrivent pour l'inaugurer, en redingote ou en grand boubou. (Ce sera en fait l'Hôtel Ivoire d'Abidjan.) Sur une grande enseigne, il y a écrit : « PETIT A PETIT, LIMITED ».
La nouvelle vie s'organise. Illo dirige ses pirogues avec un talkie-walkie : « Escadrille numéro 8, allez chercher le poisson... »
Lam essaye de faire monter un troupeau de bœufs au quatrième étage. (Si possible, on montrera les bœufs entrant dans le hall de l'Hôtel Ivoire.)
Au premier étage, où sont les bureaux (on envisage de tourner cela à la Maison de la Radio), Damouré dirige son secrétariat grâce à un système interne de télévision qui lui permet d'avoir l'œil à tout
A chaque étage, comme prévu, il y a ses femmes. Au dernier trône Marie-France, dans un décor luxueux, où elle reçoit quelques femmes africaines. Tout ce petit monde correspond par talkie-walkies et télévision, ce qui rend difficile à Damouré de s'isoler avec Marie-France : tous peuvent le voir. On entend perpétuellement un brouhaha de jerk et de musique violente. Ces scènes de désordre seront improvisées.
Un matin comme les autres, Damouré se réveille dans son grand lit A peine a-t-il ouvert l'œil que les télévisions crépitent : « Il faut téléphoner à New York », dit son commis. Il tourne le bouton, se branche sur Lam · celui-ci est en train de chanter à ses bœufs une vieille chanson Peuhl. Il passe à Illo : près de sa pirogue, Illo répare un harpon comme du temps où il était pêcheur. Alors Damouré appuie sur le bouton « Emergency » (urgence) : il réunit le Conseil général secret. Il écoute ses amis, qui disent qu'ils sont en train de devenir aussi tristes que les gens de Paris. Alors il leur dit · « Je vous ai écoutés et je pense comme vous. On a fait des voyages, on les a racontés, on a été à Paris, on a tout vu, on a ramené des femmes blanches et des femmes noires, on a de l'argent mais vraiment on s'emmerde. On est un peu vieux, mais pas trop. Je vous propose de fonder une nouvelle société ». Lam dit : « Ah non, assez de sociétés ! » Damouré réplique : « Pas une société pour gagner de l'argent, une société pour le dépenser. Ce sera une société secrète, et elle s'appellera la Société des vieux cons... »
Et tous trois (peut-être avec Safi si elle les a suivis) remontent le fleuve en pirogue, et s'installent dans un très bel endroit, près d'Ayorou. Ils décident de construire une petite maison comme les « trulli » qu'ils ont vus dans le sud de l'Italie, et retrouvent leur sourire. Illo abandonne le moteur de sa pirogue et reprend sa pagaie. Ils pêchent et ils chantent. (Leur appareil italien « Mangedisques » s'est vite détraqué.) Ils ont quelques bœufs que Damouré est allé voler (« Ce sont les miens, on ne dira rien à Moussa »).
Un jour arrive la Land Rover, avec leurs commis. Moustapha dit : « Patron, les affaires vont très bien, on nous téléphone de Pékin et de Washington pour avoir des marchandises et des briques, on va pouvoir augmenter le capital de notre association ». Damouré dit : « Augmentez ce que vous voulez, mais ne venez pas comme ça. Evidemment, on n'a pas le téléphone, alors envoyez-nous un petit garçon avec un takarda, un petit papier dans un morceau de bois pour éviter de le salir, comme ça on aura le temps de se préparer. » Il y a des papiers à signer, mais ils ne savent presque plus écrire, et Lam dessine une croix et met son pouce dessus. Moustapha est un peu effaré : « Je ne sais pas si l'empreinte digitale est légale, mais on essaiera de s'arranger comme ça » Soudain, Lam appelle son commis, Moussa : « Tu te souviens, il y a trois mois, quand on a crevé avec la Land Rover ? » « Oui, patron, vous râliez parce qu'on avait foutu le pneu en l'air sur une souche. » « Je sais. La chambre à air, où elle est ? » « Ah, patron, elle est complètement foutue ! » « Où elle est, je te dis ? » Moussa commence à farfouiller dans la Land Rover, il rapporte à Lam la chambre à air en pièces et dit : « La voilà ». « Tu as des ciseaux ? » Si Safi est là, c'est elle qui sort ses ciseaux, et Lam commence à découper de fines lanières de caoutchouc. Les autres le regardent. Lam prend des bouts de ficelle, taille une branche d'arbre, et se fabrique un lance-pierres. « C'est tout ce dont vous avez besoin ? » demande Moussa. « Oui, c'est tout. » « Au revoir », dit Moustapha, et ils s'en vont. Lam termine son lance-pierres et dit : « Maintenant, on va pouvoir partir à la chasse ». — Jean ROUCH.

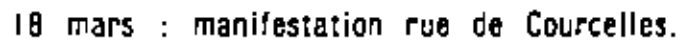
(Texte recueilli par Jean-André FIESCHI à partir de conversations dans un autobus et à la terrasse du Trocadéro.)

L'AFFAIRE LANGLOIS



L'Affaire de la Cinémathèque n'est pas finie (voir éditorial). En annexe à celle-ci, nous publions le point de vue de Pierre Mendès-France, un historique de la Cinémathèque par Henri Langlois et une nouvelle liste de signatures.




18 mars : manifestation rue de Courcelles.


21 mars meeting d'information à Grenoble. Debout · Michel Simon

L'intervention de Pierre Mendès-France à Grenoble

A la demande de nombreuses organisations grenobloises, le Comité de Défense de la Cinémathèque française organisa à Grenoble, le 21 mars, une réunion d'information au cours de laquelle fut diffusé un enregistrement de la déclaration suivante de Pierre Mendès-France. Cette déclaration n'ayant été reproduite que partiellement dans la presse, nous croyons utile de la publier ici intégralement.

Je regrette vivement de ne pouvoir assister à l'importante manifestation qui se déroule à Grenoble pour protester contre la révocation d'Henri Langlois et contre la politique que cette révocation symbolise.

Ainsi que je l'ai dit aux organisateurs dès qu'ils ont annoncé cette réunion, j'étais engagé depuis longtemps déjà à participer ce soir à un débat consacré à la situation monétaire internationale, situation qui, d'ailleurs, s'est brusquement aggravée depuis. Je ne pouvais me délier de cette promesse et c'est ce qui m'empêche d'être parmi vous. Je tiens néanmoins à affirmer ma solidarité avec les hommes et avec les femmes qui sont réunis pour affirmer leur volonté de résistance à l'arbitraire. Il y a six semaines, maintenant, que la direction des Arts et des lettres, par l'intermédiaire de ses représentants au Conseil de la Cinémathèque, a soudainement procédé à la révocation d'Henri Langlois après l'avoir préparée dans le plus grand secret ; avec une célérité rare dans les annales de notre administration, elle a imposé la nomination instantanée de son successeur et faisait aussitôt congédier soixante employés.

Pourquoi ces décisions ont-elles soulevé immédiatement une vague qui dépasse, aujourd'hui, le monde du cinéma et les frontières de notre pays ?

Pourquoi les grands quotidiens de vingt pays, parmi les plus lointains, en Asie, en Amérique latine, ont-ils consacré des pages entières à l'affaire Langlois? Pourquoi les metteurs en scène, qui ne peuvent réaliser un seul film sans l'appui financier du C.N.C., c'est-à-dire de l'Etat — et qui le savent bien — sont-ils prêts à sacrifier leur carrière pour défendre Langlois et l'institution qu'il a créée ?

Sans doute Henri Langlois, que je ne connais pas mais dont j'ai depuis longtemps beaucoup entendu parler, est-il un personnage attachant, génial et difficile, évoquant paraît-il tantôt un prince de la Renaissance, tantôt le hippie le plus moderne, capable, dit-on, d'apprécier des meubles Louis XIV et la peinture de Chagall avec autant de finesse et de goût que Méliès ou Griffith.

Mais au-delà de l'homme, ou plutôt confondue avec lui dans une symbiose qui durera probablement jusqu'à sa mort, il y a son œuvre, la Cinémathèque, la plus importante collection au monde de films et de tout ce qui touche à l'histoire du cinéma, le centre nerveux le plus intelligent et le plus fécond du cinéma mondial, un musée du Louvre qui aurait enfanté Renoir et Braque, une Bibliothèque nationale qui aurait nourri Proust et Eluard.

Peu d'institutions culturelles de notre pays ont au même point que la Cinémathèque suscité la ferveur du public, confronté sans cesse les œuvres d'aujourd'hui à celles d'hier, acquis l'estime et la gratitude des artistes. Voilà pourquoi le Directeur de la Section du Cinéma du Musée d'Art Moderne de New York peut déclarer : « J'ai eu plus de difficultés avec Langlois qu'avec quiconque, mais le cinéma du monde n'a qu'un Langlois et qu'une Cinémathèque » et voilà pourquoi, aussi, les Chabrol et les Godard, les Truffaut et les Rivette se battent aujourd'hui pour sauver la Cinémathèque menacée.

Il est possible que Langlois n'ait pas toutes les qualités que l'on demande traditionnellement à un conservateur de musée ; il est compréhensible que les pouvoirs publics désirent corriger tel ou tel inconvénient s'il en apparaît et assurer un contrôle financier qui est tout à fait naturel ; seulement ces dispositions ne doivent pas porter atteinte au caractère essentiel de la Cinémathèque, à son rôle d'école de cinéma, à la confiance des critiques et des jeunes réalisateurs, à l'animation culturelle grâce à laquelle elle contribue à former le goût des innombrables cinéphiles qu'elle a su attirer et réunir.

Mais comment donc tout cela a-t-il pu être ignoré par les techniciens du C.N.C. et du ministère d'André Malraux ? Auraient-ils contre Langlois des griefs qui nous auraient été cachés ? Car enfin personne ne nous a dit ce qu'on lui reproche exactement. On a parlé d'une gestion artisanale. On a traité Langlois de « chiffonnier de génie », ce qui, en lui reconnaissant du génie, paraît signifier qu'il n'est pas spécialement doué pour l'administration classique. Probablement ne le contesterait-il pas et soutiendrait-il même avec quelque insolence qu'une institution culturelle ne doit pas être purement et simplement une bureaucratie du type classique et qu'il y faut peut-être quelque chose de plus.

Mais j'insiste encore : qu'on révèle, s'il y en a, les raisons avouables qui ont motivé le coup du 9 février ; j'attends du Gouvernement, au lieu de sous-entendus, de ragots, d'insinuations, l'explication claire, nette et complète qu'il nous a refusée jusqu'ici. A une pareille demande, cependant si légitime, on ne répondra pas, car l'affaire Langlois n'est rien d'autre qu'un épisode du grand conflit ouvert entre la démocratie et la technocratie administrative.

La démocratie de la Cinémathèque, c'est l'ensemble de tous ces jeunes qui, en France et à l'étranger, ont répondu à l'initiative de Langlois ; ce sont les producteurs qui ont remis leurs films ; c'est la veuve d'Eisenstein, qui a donné les dessins de son mari ; ce sont les étudiants qui, de Messine à Ulm, ont profité du capital que la Cinémathèque a amassé pour eux.



Henri Langlois au balcon de la Cinémathèque Chaillot


16 février : conférence de presse au Studio Action.

En face, la technocratie administrative, ce sont les fonctionnaires du C.N.C. qui veulent mettre de l'ordre, c'est-à-dire leur ordre à eux ; qui veulent mettre d'autres hommes, c'est-à-dire leurs hommes à eux parce que l'Etat donne une subvention de 120 millions par an — comparé à plus de trois milliards pour l'Opéra. Ils pensent que la démocratie vivante de la Cinémathèque n'existe pas, qu'ils peuvent la confisquer. Leur but, ce n'est pas de faire une meilleure cinémathèque, leur but ce n'est pas d'améliorer, leur but c'est de diminuer ce qui leur échappe, c'est d'accaparer ce qu'ils n'ont pas créé.

Venant après la suppression de « La Caméra explore le Temps », après l'interdiction de « La Religieuse », la décision du 9 février confirme, comme l'a dit le Ciné-Club de Grenoble : « Que le Gouvernement entend appliquer une politique de noyautage et d'autorité, de contrainte et d'arbitraire, contre le cinéma, contre la culture, contre la liberté d'expression partout où se trouvent des hommes qui ont la prétention de penser librement, de s'exprimer librement, de travailler librement. »

Notre résistance se manifeste ici, non seulement en faveur d'un homme et d'un organisme injustement attaqués, mais aussi de toutes ces institutions de notre pays dont le rôle est de soutenir la pensée et la recherche indépendante, et la culture. Et même si l'Etat, parce que l'intérêt supérieur et commun est en cause, fournit tout ou partie de leurs ressources en faveur de toutes ces institutions, qui vivent sans doute de l'aide de la collectivité, mais d'abord de l'invention et de la qualité des animateurs et de la participation du public, ce sont ces cellules vivantes, que les pouvoirs publics prétendent aujourd'hui encadrer, corseter, assujettir pour en faire autant d'organes d'exécution de leurs volontés et de leurs intérêts, que nous, démocrates et socialistes, nous devons défendre activement parce qu'elles garantissent la dignité et la promotion du citoyen.

Dans la société du XXe siècle l'Etat verse d'importants crédits à l'O.R.T.F., à l'A.F.P., aux Universités : qu'il s'assure que ses subsides ne sont pas gaspillés ou détournés de leur objet, qu'il prenne les dispositions nécessaires à cette fin, c'est son devoir.

Mais l'O.R.T.F., l'A.F.P. et les Universités ne doivent pas, pour autant, devenir les instruments serviles du pouvoir pour lui permettre de mieux imposer ses conceptions, sa politique et sa loi. Or, justement, le pouvoir d'aujourd'hui n'accepte pas cette autonomie de la pensée et de la création artistique et du débat que suscite cette autonomie, qui est cependant l'un des traits les plus précieux de notre tradition humaniste.

Il est inadmissible pour le Gouvernement que la Cinémathèque refuse, par exemple, d'organiser un festival de films irakiens ou argentins le jour où cela sert la politique de ce Gouvernement. Si c'est cela la conception culturelle de la Ve République, alors que l'on supprime le ministère de la Culture. Déjà nous voyons se dessiner des menaces contre le T.N.P., contre l'Odéon ; déjà, dans un tout autre domaine, mais c'est toujours le même problème, nous assistons à une entreprise qui, sous le nom de réforme municipale, est dirigée contre la démocratie locale.

Personne ne nie la nécessité d'une adaptation des structures administratives et financières des communes françaises, mais ce qu'on veut, c'est interdire aux citoyens, aux masses populaires de nos cités, de nos banlieues, de gérer leurs propres affaires et de prendre eux-mêmes les décisions qui les concernent.

Ce sont les mêmes arrière-pensées qui expliquent l'agression dont la Cinémathèque est l'objet.

L'ampleur des réactions à travers le pays, l'importance de cette manifestation montrent que nous n'entendons pas perdre la bataille de la liberté de la culture française.

Pierre MENDES-FRANCE.

Histoire de la Cinémathèque par Henri Langlois

Le texte que nous publions ci-dessous a paru, sous la signature de Henri Langlois, dans une plaquette éditée à l'occasion du 20e anniversaire de la Cinémathèque française, en 1956.

Il y a exactement 20 ans, en octobre 1936, la Cinémathèque française projetait les films de sa collection dans une petite salle des Champs-Elysées, aujourd'hui disparue, qui se trouvait au premier étage de l'immeuble du Marignan.

Elle venait de naître, grâce à la caution de P.A. Harlé, directeur du journal corporatif « La Cinémathèque française », dont la recommandation avait suffi à rendre possible ce qui paraissait, jusque-là, être une chimère.

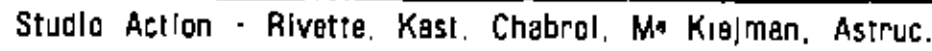
Dans les années triomphales de l'art muet, qui virent se succéder, après « Naissance d'une Nation » et « Forfaiture », tant de chefs-d'œuvre, il ne pouvait venir à l'idée de personne, qu'il se trouverait des barbares pour les détruire ou les laisser disparaître. Puis, survint la résurrection de Méliès, celle des petits chefs-d'œuvre burlesques du cinéma primitif français, aux Ursulines, au Vieux Colombier, au Studio 28.

A cette époque, toutes les archives des sociétés étaient encore intactes, mais la destruction de 4 000 négatifs de Méliès, révélé à nouveau grâce à l'achat du vieux stock Dufayel : « Le Voyage dans la Lune, « Les 400 farces du Diable », « Le Papillon fantastique », vint rappeler aux amis de l'art muet que l'art cinématographique existait dès avant 1916 et qu'il fallait songer à l'explorer, à le ressusciter et à le sauvegarder.

Alors arriva le parlant.

Avec le parlant, on s'aperçut très vite que les chefs-d'œuvre qui paraissaient les plus proches, les plus familiers, étaient déjà menacés et pouvaient s'évanouir.

L'inquiétude commença de torturer les

Studio Action - Rivette, Kast, Chabrol, Me Kiejman, Astruc.



Renoir et Godard au Studio Action.

esprits.
L'art cinématographique venait, en un quart de siècle, de traverser une évolution que les arts plastiques avaient mis des siècles à franchir, de Giotto à Picasso.
Mais le cinéma est une industrie, et celle-ci avait trouvé trop d'avantages à l'accélération de son évolution pour admettre l'idée d'une stabilisation.
Comme celle de la haute couture, l'industrie cinématographique ne peut subsister que dans un renouvellement perpétuel, souvent factice, parfois arbitraire, destiné à démoder artificiellement ses produits afin d'assainir le marché. Seules les époques de crise, de désarroi économique, échappent à cette règle et l'on voit alors, comme aujourd'hui, re-surgir de vieux films dans les salles d'exclusivité.
Cette politique interdit à l'art cinématographique ces périodes sereines que connaissent les autres arts.
Quand, après l'exploration de moyens nouveaux, on atteint à l'équilibre, on domine la matière, il faut renoncer à en tirer profit pour approfondir.
Qui s'y risque passe pour un homme fini. Il est enterré vivant, comme le furent et le sont, aujourd'hui encore, de si grands cinéastes à l'heure de leur maturité.
Et l'on a vu des chefs-d'œuvre devenus, depuis, de grands classiques, condamnés comme des films inférieurs, platement commerciaux, pour être sortis quelques semaines trop tard après un brusque changement de mode.
Ainsi la profession et la critique cinématographiques sont esclaves de modes aussi impérieuses que passagères. Quand ces modes sont trop subtiles, elles échappent au public. On procède alors à un brutal changement à vue, à un immense lavage de cerveau, à la manière du new-look, sans autre motif que de renouveler la demande.
Mais l'avènement du parlant n'avait été, à l'origine, qu'un coup de bourse des seuls frères Warner, au lieu d'être une décision du brain trust de la haute couture cinématographique.
La révolution du parlant fut imposée à la base par les recettes, par la demande du public, contre le conservatisme des cinéastes et critiques et les directives qu'ils avaient adoptées dans leur plan de production.
D'où leur désarroi et leur hostilité, on pourrait même dire leur haine, contre la parole qui dérangeait leur confort.
C'est ce qui explique pourquoi, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, on regretta son passé, on essaya de le sauvegarder.
Toutes les bonnes volontés tournèrent court au fur et à mesure de l'avance du parlant et de son emprise grandissante sur le public. Les efforts en faveur du Cinéma muet devinrent de plus en plus sporadiques et la volonté de maintenir, tout au moins à Paris, une salle de répertoire, s'avéra vaine.
Ainsi s'acheva, par une débâcle totale du muet, cette courte période transitoire de deux ans, au moment même où la crise mondiale frappait la France avec deux années de retard.
En 1932, le public, qui croyait encore en 1930 que le bon ton consistait à préférer le muet au parlant, se serait cru déshonoré à l'idée d'aller voir un film muet, comme les femmes de ce temps se croyaient déshonorées de porter des jupes courtes puisque la haute couture avait décidé de revenir à la jupe longue.
Tout fut consommé quand la Salle des Agriculteurs, vouée au répertoire et qui fut le dernier lieu où furent projetés en France — et peut-être dans le monde — « L'Opinion publique », de Chaplin, « Papa d'un Jour », de Harry Langdon, et « A Girl in Every Port », de Howard Hawks, retrouva tout son prestige et ses recettes, grâce au triomphe de son premier spectacle parlant : « Scarface ».
Ainsi prit fin une époque placée sous le signe de Louis Delluc, de « Cinéa Ciné pour tous », des combats du septième art au « Ciné-Club de France » et au « Vieux Colombier », l'époque de l'avant-garde.
Et le « Vieux Colombier », après avoir été l'une des salles les plus brillantes de Paris, dut retourner au théâtre.
Le règne du cinéma parlant était définitif. Les films muets avaient perdu tout intérêt commercial, étaient voués à disparaître ou à finir dans les spectacles forains.
L'ère du cinéma muet s'achevait comme elle avait commencé. Il restait encore deux salles oubliées sur les grands boulevards et qui se survivaient grâce aux bas prix d'entrée et aux filles qui pouvaient s'y reposer sans perdre la chance d'y trouver un client.
C'est ainsi que l'on put encore voir à Paris jusqu'en 1934, les grands « Charlot » et les Buster Keaton : « Le Mécano de la Générale », « Ma Vache et moi », « La Croisière du Navigator », « Cadet d'eau douce », les merveilleux Douglas des Artistes Associés, les derniers Griffith : « La Bataille des Sexes », « Le Lys du faubourg », « Les Moineaux » de Mary Pickford, ou bien « La Rue sans joie », « La Terre », « Les Nuits de Chicago », « Tempête sur l'Asie ».
Puis, à leur tour, ces deux salles s'équipèrent, trouvant plus avantageux le parlant.
Et seuls, les bonnes, les enfants, les pêcheurs, pour quelques sous, sur les bancs des cinémas ambulants de Vendée et de Bretagne, pleuraient encore aux gestes de Lilian Gish.
C'est au même moment que mourait, dans son hôtel particulier, 19 rue Spontini, sans avoir pu accomplir son rêve, le mécène qui avait essayé, avec Léon Moussinac, de constituer les archives et le Musée du cinéma ; et les documents collectionnés allèrent à la Bibliothèque de l'Arsenal où ils s'insérèrent dans l'ensemble du Catalogue.
Cependant, l'art muet avait soulevé trop d'enthousiasme, fait l'objet d'un culte trop exclusif, suscité trop de vocations pour être déjà oublié par une critique qui venait de traverser la période la plus brillante qu'elle ait connue à ce jour.
Période qui allait s'achever soudainement par l'installation à la page « Cinéma » des journaux les plus impor-

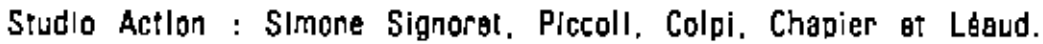


Godard et Rivette à la manifestation au Palais de Chaillot le 14 février.


François Truffaut et Alain Resnais le même jour.

tants de Paris, de Paul Reboux et de Pierre Wolf.
Leurs chroniques sont significatives du changement à vue qui se fit alors dans la politique cinématographique des quotidiens à grand tirage, à une époque toute proche encore de l'étincelante page cinématographique de « L'Ami du Peuple » dirigée par J.-L. Croze.
Ce fut aussi la fin d'une période qui s'était ouverte, jadis, par les chroniques de Colette.
L'honneur des premiers efforts tentés pour assurer la survie et la conservation des chefs-d'œuvre de l'art cinématographique revient à cette critique.
C'est Léon Moussinac, nous l'avons vu, qui essaiera de collectionner les éléments nécessaires à la création d'une archive et d'un Musée du Cinéma.
Ce sera l'équipe de « Pour Vous » qui, autour de René Lehman, va poser, pour la première fois, en 1934, devant l'opinion, ce problème de la disparition et de la conservation des classiques, dans une double page, où s'alignaient les titres de centaines de films prestigieux.
Appel qui ne fut pas inutile, malgré l'échec du projet de réalisation d'une cinémathèque nationale qui suivit.
Car ce sont cet appel et cet échec, ce mouvement d'opinion, cette double page fascinante de « Pour Vous » qui provoquèrent finalement la création de la Cinémathèque française.
Quand tout parut perdu à la fin de 1934, P.A. Harlé affecta une somme de 5 000 francs à l'achat de copies qui allaient sombrer chez les forains.
Et c'est ainsi que furent sauvées les copies, encore aujourd'hui uniques au monde, de « Celle qui paye », de « La Hantise » de Thomas H. Ince, de « La Nuit de la Saint-Sylvestre » de Lupu-Pick, du « Feu » de Pastrone, de « La Femme de nulle part » de Louis Delluc, pour ne citer que les œuvres dont les négatifs ont également disparu.
Puis, naquit, en 1935, « Le Cercle du Cinéma » et, avec lui, la période constitutive de la Cinémathèque française elle-même.
Cette salle de répertoire, dont tout le monde parlait, venait de naître enfin, et rien ne peut évoquer l'atmosphère quasi religieuse qui y régnait.
Jusqu'alors, il avait paru inconcevable de montrer un film muet sans le soutenir d'un accompagnement musical.
Seules, avaient échappé à cette règle, les projections quasi clandestines des films soviétiques, que signalait, à la Librairie José Corti, rue Blanche, un petit mot épinglé au mur.
Dans une salle immense de Belleville, livré à lui-même, le « Cuirassé Potemkine » fascinait, rendu à son rythme que rien ne venait troubler.
Il en fut toujours ainsi au « Cercle du Cinéma » et cette austérité, quoi qu'on en dise, répondait à l'essence même de l'art muet.
Ainsi, semaine par semaine, mois par mois, se créa le climat qui allait enfin rendre possible la création d'une cinémathèque.
On ne saura trop rendre hommage à la perspicacité de P. A. Harlé, qui estima qu'il ne fallait pas avoir la timidité de se contenter de constituer une cinémathèque du « Cercle du Cinéma », qu'il fallait créer la Cinémathèque française.
Sa création répondait à une telle attente qu'en quelques jours, tout fut réglé, comme par enchantement, et, dès juin 1936, les premiers dépôts affluaient.
Il était temps.
Les autorisations avaient déjà été données à des laboratoires de détruire des négatifs précieux qui furent ainsi sauvés in extremis.
Celui de « La Chute de la Maison Usher », de « La Glace à trois faces », de « Destins », de « Cinq minutes de cinéma pur », de « La Souriante Madame Beudet », de « En Rade », de « La Coquille et le Clergyman », du « Voyage imaginaire », de « Nana », etc.
Cela donne une idée de l'ampleur de la catastrophe qui fut évitée à quelques jours près.
Au même moment arrivaient à Paris les fondateurs de la Cinémathèque du Museum of Modern Art de New York, qui venait de se constituer, et, de son côté, Alberto Cavalcanti jetait un lien avec le British Film Institute qui venait également de se créer.
Ainsi naquirent, presque au même moment, sans action concertée, les trois premières cinémathèques, vouées à la conservation et à la projection des œuvres d'art cinématographiques.
Ceci n'était pas un hasard : chacune de ces cinémathèques est la dernière création du grand mouvement d'opinion qui, de 1916 à 1930, s'était manifesté en faveur du cinéma.
Les derniers ciné-clubs liquidés, la critique cinématographique paralysée, tout s'était écroulé ; mais, avant de disparaître, le mouvement avait pu créer les cinémathèques.
Il ne restait plus qu'à donner sa forme juridique à la Cinémathèque française, qui fut celle d'une Association de la loi de 1901, et l'automne 1936 vit la presse saluer sa création et les premiers films projetés au « Cercle du Cinéma ».
La Cinémathèque a vécu sept ans, sans autres ressources que celle des cotisations de ses membres et des membres du « Cercle du Cinéma ». Pourtant, sept ans plus tard, ses archives groupaient plus de 35 000 films.
Seule, elle avait réussi à sauver le passé historique du Cinéma français. Sans elle, il ne serait rien resté du passé du Cinéma français, comme il n'est presque rien resté du passé historique du cinéma italien, disparu quelque part en Allemagne.
Seule.
C'est là qu'est le drame.
Sans doute, depuis, la Cinémathèque française est-elle devenue une institution subventionnée, quasi officielle ; mais rien ne peut, hélas ! réparer les occasions perdues entre 1936 et 1940, faute de moyens financiers.
Nous célébrons aujourd'hui le 20e anniversaire de sa fondation et il serait normal de ne vouloir rappeler que les





Studio Action : Simone Signoret, Piccoli, Colpi, Chapier et Léaud.



Palais de Chaillot le 14 février : Marcel Carné et Nicholas Ray

résultats obtenus, raconter les étapes de notre développement.

Montrer comment les films sont passés de mille à quatre mille, puis à vingt-cinq mille.

Comment quatre ans — de 1944 à 1948 — suffirent à la Cinémathèque française pour justifier l'aide qui lui fut consentie par le Gouvernement à la vue des immenses services rendus durant l'occupation ; montrer comment quatre années suffirent à faire de sa bibliothèque la plus complète et la plus importante des bibliothèques spécialisées ; comment en quatre ans furent réunies les collections qui rendirent possible l'inauguration, avenue de Messine, des premières salles du Musée permanent du Cinéma, dont rêvèrent Doucet, Rondel et Moussinac.

Rappeler le travail patient qui permit de retrouver et de sauver tant de chefs-d'œuvre, considérés, en 1944, comme définitivement perdus.

Expliquer l'immense rayonnement de la Cinémathèque française à l'étranger, la part qu'elle a prise dans le développement et la création des cinémathèques à travers le monde.

Mais l'histoire des résultats obtenus durant ces vingt dernières années ne ferait que mieux endormir les consciences et, d'ailleurs, une période s'est close avec l'expulsion de la Cinémathèque de son immeuble de l'avenue de Messine, qui est un fait brutal que rien n'est venu réparer.

Il faut toujours regarder devant soi ; une étape a pris fin, une autre commence. C'est en fonction de cet avenir qu'il est nécessaire de rappeler non ce qui a été fait, mais ce qui n'a pas été fait, qui aurait pu être fait, qui reste à faire.

Que nous importe de triompher en parlant des 25 000 films que nous avons sauvés, si les 2 000 négatifs de l'Eclair qui représentaient une des faces les plus vivantes et les plus importantes de l'Histoire du Cinéma français, où figuraient des chefs-d'œuvre de Germaine Dulac, de Tourneur, la totalité de l'œuvre de Jasset, les films interprétés par les troupes d'Antoine et de Gémier et quelques-uns des documents les plus émouvants de l'histoire de la guerre 1914-1918, ont été envoyés à la fonte, parce qu'il ne s'est trouvé personne, en 1937, pour nous donner les trente mille francs nécessaires à leur sauvegarde.

Qu'importe l'étalage des collections déjà réunies et qui furent exposées à l'occasion du 60e anniversaire de l'invention du cinéma, quand nous savons qu'il existait en France une collection aussi parfaite que la collection Cromer et qu'à défaut de quelques misérables billets de mille, on l'a laissée partir à l'étranger où elle est devenue le Musée de Georges Eastman House.

Que nous importent les centaines de copies uniques, sauvées depuis 1944, puisqu'il existe des misérables qui, au nom de la culture cinématographique, ont préféré et préfèrent encore faire circuler des copies de films muets uniques au monde, jusqu'à leur anéantissement total, au lieu de s'intéresser d'abord à leur préservation.

Il est difficile aujourd'hui, où les stars, les metteurs en scène, sont fêtés dans les milieux les plus fermés, de se rappeler qu'il fut un temps où le cinéma était un métier honteux, où une star de cinéma était une déclassée, un metteur en scène était un ilote, où les pères interdisaient à leurs fils d'aller au cinéma, où les gens bien rougissaient à l'idée d'y être rencontrés.

Mais il ne faut pas s'y tromper, si le cinéma est entré dans les mœurs, si les barrières sociales se sont abaissées devant les cinéastes, s'il n'est plus de mauvais ton d'aller au cinéma, il s'agit là de faits sociaux qui n'ont pas effacé, ni supprimé le passé.

On n'agit plus comme autrefois, mais au fond, par devers soi, subconsciemment ou non, on conserve à l'égard du cinéma un profond sentiment de mépris.

L'art cinématographique est encore un paria, et tel qui, aux Etats-Unis, se trouverait déshonoré de laisser échapper un Tobey ou un Pollack, qui assiège, en Europe, l'atelier de Buffet, ne conçoit même pas qu'il puisse affecter quelques milliers de francs à la survie d'un Griffith, d'un Stroheim, d'un Stiller, d'un Murnau, d'un Sternberg, d'un Mack Sennett, d'un Ince. La création des cinémathèques a permis de sauver bien des films, mais elle permet aussi aux consciences d'être rassurées, puisqu'il y a des cinémathèques, tout en les laissant sans moyens d'accomplir leur œuvre de sauvegarde. C'est ainsi qu'aux Etats-Unis par exemple, les Musées disposent de milliers de dollars pour l'achat de tableaux et ne trouvent pas un sou pour sauver l'art cinématographique américain, qui est l'art américain par excellence, le seul où il puisse opposer des hommes de génie aux génies des arts plastiques de l'Europe.

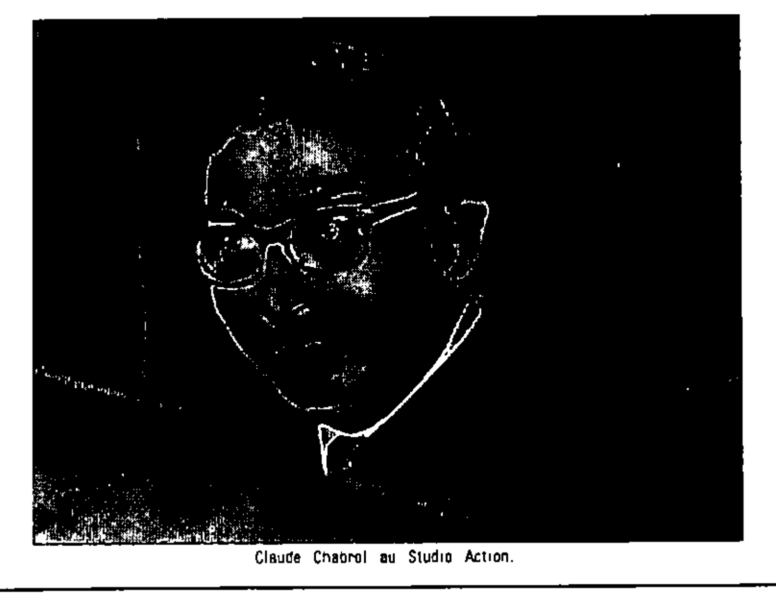
Nous sommes en train de vivre, jour par jour, l'incendie de la Bibliothèque d'Alexandrie, et avec quelle indifférence !

Ceci explique la profonde solitude des cinémathèques. Elles n'ont pas seulement à lutter contre le temps qui, chaque jour, rend plus difficile la recherche et la sauvegarde de 60 ans de cinéma, contre les ravageurs pilleurs d'épaves, contre la méfiance d'une industrie qui craint, à juste titre, la dépossession de ses droits, contre les intérêts de cette machine, qui veut que le cinéma ne produise qu'en se dévorant lui-même, contre les difficultés financières que connaissent toutes les activités désintéressées, contre tous ces obstacles qui freinent quotidiennement toute activité humaine, et qui lui évitent de tomber dans une routine plus ruineuse encore. Elles doivent aussi faire face à une indifférence universelle provoquée par ce mépris, d'autant plus sournois et dangereux qu'il n'est plus visible, puisque tout le monde est d'accord : on adore le cinéma...

Or, l'heure est grave. Jamais le danger de destruction des films n'a été plus grand.



Howard Hawks et Henri Langlois.



Claude Chabrol au Studio Action.

On est arrivé au temps de la bande noire. Allons-nous assister indifférents et impuissants, comme jadis, quand furent détruits par indifférence, par esprit de lucre, par parcimonie imbécile, par paresse, ou par une fausse conception de l'esprit de progrès, les trésors d'architecture de Cluny, de Richelieu, de Sceaux, de Marly, de la Tour Charlemagne de Laon ?

N'est-ce pas assez d'avoir vu déjà détruire, faute de moyen et d'intérêt, tant de films, d'avoir vu disparaître, parce qu'il fallait de la place dans les blockhaus, les négatifs de « Thérèse Raquin », de « L'Image » de Jacques Feyder, de « La Fête espagnole » de Germaine Dulac, de « J'accuse » de Gance, de « L'Ironie du Destin » de Kirsanoff, du « Silence » de Louis Delluc, de « Tour au large » de Grémillon, de « Construire un feu » de Claude Autant-Lara, de « L'Argent » de Marcel L'Herbier, de « La Belle Nivernaise » de Jean Epstein, de « La Jalousie du Barbouillé » de Cavalcanti, de « Catherine » de Jean Renoir, de « Jeux de Reflets et de Vitesse » de Chomette, du « Roi du cirque » de Max Linder, des « Travailleurs de la mer » d'Antoine, de « Miarka, la Fille à l'ours » de Mercanton, de « La Rafale » de Baroncelli, de « Verdun, vision d'Histoire » de Poirier, de « Zon » de Boudrioz, de « Suzanne » de Hervil, de « La Proie » de Monca, du « Fils prodigue » de Gérard Bourgeois, de « Zigomar » de Jasset, de « L'Enfant prodigue » d'Edmond Benoît-Lévy, de « L'Heure du rêve » de Léonce Perret, qui, tous, existaient en 1934 ?

Et faudra-t-il encore attendre pour agir que soient détruits « Le Roman de la Vallée heureuse » de Griffith, les « Passe-partout du Diable » de Stroheim, « Le Calvaire de Lena X » de Sternberg, « Le Désastre » de Thomas H. Ince, « Le Maître de bord » de Robertson, « La Tour des mensonges » de Sjöstrom, « Les Quatre diables » de Murnau, « Show People » de Vidor, « Les Trois âges » de Keaton, « Papa d'un jour » de Langdon, « L'Ile des navires perdus » de Maurice Tourneur, « L'Occident » de Capellani, « A Girl in Every Port » de Hawks, « La Femme au corbeau » de Borzage, « Vaincre ou mourir » de Walsh, « The Woman God Forgot » de Cecil B. DeMille, « Les Héros de l'Enfer » de Wyler, « La Tour du silence » de Clarence Brown, « Club 73 » de Cunnings, « Premier amour » de Charles Ray, « O Suzanna » de Mack Sennett, « Merton of the Movies » de Cruze ?

Comme ont été détruits :

« La Tour qui flambe » de Murnau, « De l'aube au matin » de Martin, « Le Golem » de Wegener, « Die Bergkatze » de Lubitsch, « A travers les rapides » de Stiller, « Michael » de Dreyer, « Prinz Kukuk » de Leni, « Les Mystères d'une âme » de G.W. Pabst, « Tigresse royale » de Pastrone, « Sperduti nel Buio » de Martoglio, « Malombra-Carnavalesca » de Lucio d'Ambra, « Hollywood » de James Cruze, « Little Town Idol » de Mack Sennett, « Looping the Loop » de Robinson, « Erdgeist » de Jessner, « L'Assomption de Hannelle Mattern » d'Urban Gad, « Le Portrait de Dorian Gray » d'Oswald, « Le Testament du duc Ferrante » de Wegener, « Femina » de Genina, « Le Masque aux dents blanches » de Gasnier, « La Puissance des ténèbres » de Wiene, « La Maison cernée » de Sjöström (1).

N'est-ce pas assez ?

En 1934, un tiers de la production française avait été détruite, mais il était encore possible de la retrouver et de la reconstituer. Nous nous y sommes essayés et, dans cette lutte avec le temps qui passe, nous nous sommes fait un allié de l'espace.

Nous étions trois cinémathèques en 1936, nous étions trente l'an dernier, nous serons trente-six l'an prochain. C'est ainsi que nous avons pu inscrire dans le programme commémoratif de notre vingtième anniversaire tant de films qui, hier encore, semblaient perdus à jamais :

La version originale de « Nosferatu le vampire » et celle de « La Roue », « La Fille de l'eau » de Jean Renoir, « Pour sauver sa race » de William S. Hart et Thomas H. Ince, « La Fille de la Tourbière » de Victor Sjöström, « La Rue » de Carl Grüne, « Hors la brume » de Nazimova, « La Geyer-Wally » de Dupont.

Tant de films ignorés : « Les Aventures de Mr. West au pays des Soviets », le « Home Sweet Home » de Griffith, l' « Ivan » de Dovjenko, « La Mégère apprivoisée » de Douglas Fairbanks, « Un lâche » de Reginald Barker, « La Grève » d'Eisenstein.

Tant de films inédits, venus de toutes les parties du monde : Japon et Philippines, Mexique et Brésil, Egypte et Finlande, Inde et Chine, Grèce et Espagne, Suisse et Uruguay.

Mais, si ceci démontre l'utilité de notre travail, l'importance des résultats acquis, que ce ne soit pas pour vous tranquilliser en vous disant que le problème de la conservation des films est en bonnes mains et qu'il ne reste plus, en venant ici chaque soir, qu'à cueillir les fruits de nos travaux.

Que ce soit, au contraire, pour vous dire que, faute de moyens, nos efforts sont insuffisants, que tout devrait et pourrait aller encore mieux, qu'il suffirait d'un rien pour que cette lutte contre la mort soit gagnée totalement. Qu'il suffirait, pour cela, de vous émouvoir... Vous devez comprendre que tout est en vos mains. Il faut nous aider à traverser ce désert, à renverser ce mur d'indifférence. Si l'on a pu sauver Versailles, à plus forte raison l'opinion publique pourrait-elle sauver notre Versailles à nous, gens du XXe siècle : l'Art cinématographique.

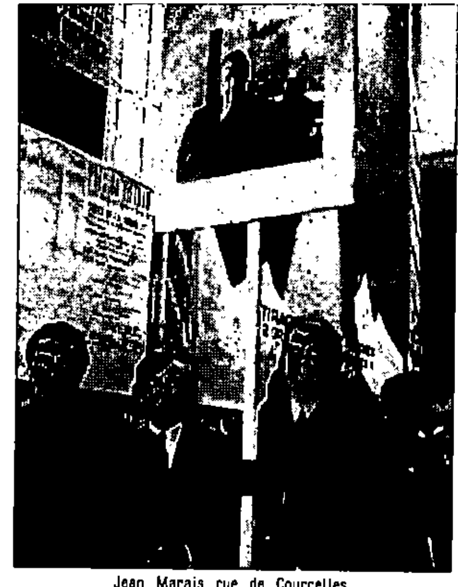
Rappelez-vous : si tant de chefs-d'œuvre ont déjà pu être sauvés, c'est simplement parce qu'un jour, en lisant « Pour Vous », une liste des chefs-d'œuvre appelés à disparaître, a ému quelques-uns d'entre nous.

Il y a encore beaucoup à faire, il faut se battre.

Aidez-nous, apportez-nous la force,




Daquin, Doniol-Valcroze, Françoise Brion et Kast au Palais de Chaillot.


Jean Marais rue de Courcelles

l'appui de l'indignation publique. Comprenez que l'on n'a pas le droit d'abandonner aux usines de produits chimiques l'Art le plus significatif, le plus essentiel, le plus constructif de notre temps.
Joignez-vous à nous pour arrêter ce crime contre la civilisation qu'est la destruction des négatifs des anciens films. Henri LANGLOIS (1956)

(1). N.D.L.R. - Bien des films cités dans ces deux listes ont depuis été sauvés et présentés, entre autres, à la Cinémathèque Française.

Dates

1935. — Création du Cercle du Cinéma.
1936. — Premiers échanges de films d'archives entre la France et les U.S.A.
1937. — Premiers échanges de films d'archives entre la France et la Grande-Bretagne, la France et l'Italie.
Rapports établis avec la Belgique, la Hollande et l'Autriche.
Soirée rétrospective du cinéma au Congrès international de la Presse filmée.
Hommage à Georges Méliès à l'Exposition universelle de Paris.
Hommage à l'Ecole du Documentaire anglais à l'Exposition universelle de Paris.
Gala des Fantômes organisé au bénéfice de Georges Méliès et Emile Cohl.
1938. — Transfert du Cercle du Cinéma au Musée de l'Homme.
Rapports établis avec la Suisse et la Pologne.
Premier échange de films entre la France et l'Allemagne.
Conférences d'initiation à la Culture cinématographique à la Cité universitaire.
Première rétrospective du Cinéma français à la Biennale de Venise.
Soirée rétrospective du Cinéma américain à l'occasion de l'Exposition d'Art américain au Jeu de Paume.
Création de la Fédération internationale des Archives du Film (British Film Institute, Cinémathèque française, Museum of Modern Art Film Library, Reichsfilm Archiv).
Exposition Georges Méliès à Londres.
Formation du Groupe milanais de Conservation de Films sous les auspices de la Cinémathèque française.
1939. — Rapports établis avec les pays scandinaves et le Portugal.
Exposition Méliès à New York.
Rétrospective française à Lisbonne.
Organisation avec le « Bon Film » de Bâle, du premier Festival international du Film à Bâle.
Accord avec le Musée de l'Homme pour la création d'une Cinémathèque ethnographique.
Mise au point du projet de création d'une Cinémathèque en Suisse, à Bâle.
Pourparlers pour la fondation d'une Cinémathèque en Belgique, au Danemark, en Pologne.
Signature de l'accord avec la Triennale de Milan chargeant la Cinémathèque française de l'organisation de la première Exposition internationale rétrospective du Cinéma qui ait eu lieu.
Deuxième Congrès de la Fédération internationale des Archives du Film à New York, groupant des délégués de onze pays.
Rétrospective du Cinéma français à l'Exposition internationale de New York et San Francisco.
La Cinémathèque privée de Milan considérée comme représentante de la Fédération internationale des Archives du Film en Italie.
1940. — Le Musée d'Art moderne de New York fait circuler une Exposition Méliès à Chicago, Philadelphie, Boston, Nouvelle-Orléans, Los Angeles.
Adhésion et patronage accordés à la Cinémathèque française par l'ensemble des Chambres syndicales, les Syndicats professionnels, le Syndicat franco-américain.
Exposition du Cinéma à la Triennale de Milan.
La Cinémathèque française est chargée de l'Exposition du Cinéma documentaire aux fêtes du Millénaire de Lisbonne.
(Chute de Paris - Armistice - Division de la France.)
Suspension de l'activité du Cercle du Cinéma.
Saisie des Films de la Cinémathèque française à Paris, à Coucy et à Balambirey.
Premières tentatives de sauvegarde des films et transferts clandestins des collections non saisies au Château de Béduer près Figeac.
Utilisation des accords de la Fédération internationale des Archives du Film comme moyen de sauvegarde des films de la Cinémathèque française et restitution, par l'intermédiaire de la Fédération, des films saisis au Service de l'armée, rue du Plateau.
Refus de la Cinémathèque française d'appliquer, en son sein, les lois raciales.
1941. — Echec de la tentative de transférer le siège et l'activité de la Cinémathèque française en zone Sud et en Algérie.
Les assemblées délibératives de la Cinémathèque française ne peuvent plus se réunir qu'illégalement à Paris.
Faute de ressources et de moyens de correspondance, la Cinémathèque française se trouve dans l'impossibilité de tenter la collation et la sauvegarde des films anciens en zone non occupée.
Disparitions de nombreux films anciens à Marseille.
Création de la Commission de Recherche historique.
1942. — Mise en garde de la Cinémathèque française auprès des autorités françaises du danger de destruction des anciens films, menacés de récupération par l'armée allemande.
Les collections de la Cinémathèque française saisies à Coucy et à Balambirey et non transférées en Allemagne sont retrouvées fortuitement par Germaine Dulac qui en obtient la restitution.
Arrêté des autorités allemandes décidant l'envoi à la fonte des stocks de films non exploités commercialement, soit la presque totalité de la production française et la totalité de la production des pays en guerre avec l'axe.
La Cinémathèque obtient enfin que soient sauvés les films français répon-



Jean Renoir, Henri Tisot et Lotte Eisner au Studio Action



Manifestation rue de Courcelles, 18 mars.

dant à ses buts.
La Cinémathèque française prend en charge, à Lyon, et sauve les films des sociétés américaines, après le débarquement en Afrique du Nord.
Par l'intermédiaire de la Fédération internationale des Archives du Film, la Cinémathèque française réussit à sauver à Paris la plupart des films étrangers.
1943. — Création du cours d'Histoire du Cinéma de la Cinémathèque française à l'I.D.H.E.C.
Mise en route du Fichier international.
Préparation de l'ouvrage « Images du Cinéma français » à paraître à la Libération du territoire.
Préparation de la reprise d'activité et du plan d'action de la Cinémathèque française à la Libération.
1944. — La Cinémathèque française : avenue de Messine.
La Cinémathèque française restitue, par la voie du Service cinématographique de l'armée américaine, les films sauvés par ses soins durant l'occupation.
Reprise d'activité du Cercle du Cinéma au Studio de l'Etoile, avec « Modern Times » de Charlie Chaplin, sauvé par la Cinémathèque française durant l'occupation, « Gone with the Wind » « Going to Town », « Each Dawn I Die », « Abe Lincoln in Illinois », « Our Town », « Young Mr Lincoln » et autres, prêtés par la M.G.M. United Artists, R.K.O., Fox, Warner, Universal, Columbia, en raison des services rendus par la Cinémathèque française.
Création des premiers ciné-clubs et de la Fédération française des Ciné-Clubs.
1945. — Exposition « Images du Cinéma français » à la Cinémathèque française, avenue de Messine.
Regroupement des collections et mise en place des Services techniques, artistiques, administratifs, nécessaires à l'œuvre à accomplir.
Formation du personnel.
Reprise des contacts avec les pays étrangers.
La Cinémathèque française retrouve, constituées juridiquement, les Cinémathèques belge, suisse, italienne dont elle avait encouragé la création avant la guerre.
Premières réceptions de la Cinémathèque française : Jean Gabin, Cavalcanti, Benoit-Lévy, Riskin, Marlène Dietrich, Capra, Grierson, Wright, Rotha.
Le Cercle du Cinéma à la salle d'Iéna : le jour V coïncide avec celui de la projection de « L'Age d'or » de Luis Buñuel.
Séparation de la Cinémathèque et de la Fédération des Ciné-clubs, leurs activités et leurs buts étant par trop divergents.
Journées du Cinéma à Lyon.
Parution de la première publication de la Cinémathèque : « Emile Reynaud, Peintre de films ».
Exposition « Images du Cinéma français » au Palais de Rumin à Lausanne.
Deuxième Festival international de Bâle, organisé avec le concours de la Cinémathèque française.
1946. — Expositions « Emile Reynaud » et du « Dessin animé », avenue de Messine.
Exposition « Images du Cinéma français », à Londres.
Création du Cours d'Histoire du Cinéma à la Sorbonne.
Semaine du Cinéma français à la Cineteca de Milan.
Exposition du « Dessin animé » à Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts, en collaboration avec la Cinémathèque de Belgique.
Troisième Congrès de la Fédération internationale des Archives du Film à Paris.
1947. — Exposition « 40 ans de Cinéma français » au Musée de Varsovie, avec la Cinémathèque polonaise.
Exposition « Naissance du Cinéma français » au Bon Marché à Bruxelles, dans le cadre du Festival international du Cinéma de Bruxelles.
Exposition « Images du Cinéma français » à Vienne.
Exposition du « Pré-cinéma et de l'Image animée » à Venise dans les locaux de la Biennale d'Art.
Participation à la Biennale de Venise et au Festival de Belgique.
Suspension de l'activité du Cercle du Cinéma - Création des Amis de la Cinémathèque.
1948. — Le fort du Bois d'Arcy est mis à la disposition de la Cinémathèque pour y installer des blockhaus.
Normalisation des rapports de la Cinémathèque française et de la Fédération française des Ciné-Clubs.
Inauguration des premières salles du Musée permanent du Cinéma au siège de la Cinémathèque française, avenue de Messine.
Mise en fonction de la salle de répertoire du Musée : cycle des 100 chefs-d'œuvre.
Constitution, avenue de Messine, de la Fédération internationale du Film sur l'Art.
Participation aux festivals de Knokke-le-Zoute, Cannes et Venise.
Publication de la Filmographie de Jacques Feyder.
Manifestations à Stockholm, Copenhague, Lisbonne.
Création des Amis de la Cinémathèque en province.
1949. — Cycle des 250 films d'avant-garde au Musée du Cinéma.
Création des Amis de la Cinémathèque en Afrique du Nord.
Participation aux festivals de Cannes, Biarritz, Knokke-le-Zoute.
Signature des Accords de Rome entre la Fédération internationale des Archives du Film et la Fédération internationale des Ciné-Clubs.
1950. — « 50 ans de Cinéma européen » au Musée du Cinéma.
Semaine du Cinéma français à Milan, à Rome.
Semaine du Cinéma français à Téhéran.
Rétrospectives françaises à Lausanne, Buenos-Aires, Montevideo, Madrid.
Festival du Film de Demain à Antibes.
Exposition du décor de théâtre et de cinéma au Musée Grimaldi à Antibes.
Participation au Festival de Cannes et de Biarritz.
Picasso metteur en scène, grâce à l'initiative de la Cinémathèque française.

1951. — Création de la Cinémathèque internationale de la Fédération internationale des Archives du Film à Paris. Matisse, Chagall, Léger, metteurs en scène, grâce à l'initiative de la Cinémathèque française.
Création du Service des Archives du Spectacle à la Cinémathèque française.
Participation aux Festivals de Cannes, d'Edimbourg, de Woodstock.
Manifestations à Belgrade, Liège et Amsterdam.
Hommage à Flaherty avec l'ambassade des U.S.A.
1952. — Création du Service des Mémoires du Monde.
Hommage à Flaherty au Musée du Cinéma.
« Images du Cinéma mondial 1895-1950 » au Musée du Cinéma.
Exposition « 50 ans du Cinéma français » à Berlin, à l'Institut français et à Munich au Musée Lenbach-Haus.
Hommage à Mack Sennett à Cannes.
Participation aux Festivals d'Edimbourg, de Locarno, aux Journées du Cinéma à Göttingen.
Création du Bureau international de la Recherche historique.
Création du Bureau international du Film individuel et expérimental.
Exposition « Images du Cinéma français » à Alger.
Rétrospectives françaises à Mexico, Cuba, Buenos-Aires, Montevideo.
1953. — « Les Maitres du court métrage » au Musée du Cinéma.
Remise en vigueur de l'accord de collaboration avec la Bibliothèque Nationale.
Rétrospective du Cinéma français à la Biennale de Venise.
Hommage à Jean Epstein au Festival de Cannes et au Musée du Cinéma à Paris.
Hommages à Jacques Feyder, Germaine Dulac, Louis Delluc, Poudovkine, au Musée du Cinéma.
Hommage à Marcel Carné à Madrid.
Hommage à René Clair à Madrid et à Londres.
Exposition « Images du Cinéma français » à Tunis.
Premiers contacts avec le Moyen-Orient et le Japon.
Rétrospectives françaises à Caracas, Bogota, Santiago du Chili, Lima, La Paz.
Création de l'Institut international du Cinéma.
Mise au point des règles à suivre dans les rapports des Cinémathèques et de la Télévision.
1954. — Exposition des collections du Musée du Cinéma de Turin, avenue de Messine.
Participation à la Rétrospective du Festival de São Paulo : hommages à Gance, Stroheim, Pierre Prévert.
Hommage à Pierre Prévert à la Filmateca de São Paulo.
Soirée d'hommage aux Artistes associés à Paris.
Exposition « 60 ans de Films français » à Belgrade, au Musée du Cinéma des Archives yougoslaves.
Exposition « 60 ans de Cinéma français » à Milan, à la Villa Reale, siège de la Cineteca de Milan.
Exposition du décor et de l'affiche de cinéma au Rijks Museum d'Amsterdam, à la Cinémathèque hollandaise.
Hommage à Luis Buñuel au National Film Theatre du British Film Institute.
« 60 ans de cinéma italien » à Paris, avenue de Messine.
Hommage aux Artistes associés à Paris au Musée du Cinéma.
Exposition de la « Période foraine » au Musée du Cinéma.
Révision des statuts de la Cinémathèque française et entrée des représentants des pouvoirs publics dans son conseil d'administration.
Exposition du Livre du Cinéma français à Milan.
Arrivée des premiers films offerts par les Archives du Cinéma soviétique.
Deuxième Festival du « Film de Demain » à Bâle.
1955. — Commémoration de la première projection du Cinématographe Lumière à la salle de la Société d'Encouragement à l'Industrie et au Commerce, sous le double patronage de la ville de Paris et des autorités de tutelle.
« 25 ans de Poésie cinématographique dans le Cinéma français » au Festival de Punta del Este et à Montevideo.
Hommage à Jean Epstein à São Paulo au Musée d'Art Moderne.
Hommage à René Clair à Buenos Aires.
Hommage aux Burlesques français à Madrid.
Hommage à Jean Renoir au Musée du Cinéma, avenue de Messine.
Expulsion de la Cinémathèque de l'avenue de Messine.
La Cinémathèque réduite à une seule pièce, avenue de l'Opéra.
Exposition commémorative du 60e anniversaire de l'Invention du Cinéma au Palais d'Art moderne, Musée d'Art moderne de la ville de Paris.
Les manifestations permanentes de la Cinémathèque française abritées par le Musée Pédagogique.
Hommage au cinéma soviétique et Cycle des 25 années du Film soviétique, depuis l'invention du parlant à l'occasion de la semaine du cinéma soviétique à Paris.
1956. — « 60 ans de Cinéma allemand » au Musée Pédagogique.
« 60 ans de Cinéma scandinave » au Musée Pédagogique.
« 60 ans de Cinéma britannique » au Musée Pédagogique.
Exposition du décor et rétrospective du cinéma français à Melbourne.
Rétrospective du cinéma français muet à Helsinki.
Exposition du 60e anniversaire à Londres en collaboration avec le British Film Institute.
Participation à l'Exposition des Ombres chinoises du Musée de Contemporary Arts au Texas, U.S.A.
Hommage à René Clair à Varsovie aux Archives Polonaises.
Hommage à Alexandre Korda au Festival de Cannes.
Participation au Grand Festival Musical de Salzbourg.
Commémoration du 20e anniversaire de la Cinémathèque française au Musée Pédagogique.
Rétrospective du Documentaire français au National Film Theatre de Londres.
Premiers échanges de films avec les Archives d'Extrême-Orient.
Publication de la première filmographie de Th. H. Ince, réalisée en 1947 par Jean Mitry de la Commission de Recherche historique et du premier numéro du Bulletin international de la Recherche historique cinématographique de la Fédération internationale des Archives du Film.

Nouvelles protestations

AUTEURS, REALISATEURS, TECHNICIENS (France)

Claude Beausoleil, Serge Bourguignon, Jean-François Hauduroy, Jean-Pierre Mocky, Maurice Pialat, Jean Rollin.

REALISATEURS ETRANGERS

Moustapha Alassane, Busby Berkeley, Kevin Brownlow, George Cukor, Blake Edwards, Sidney J. Furie, Peter Emmanuel Goldman, Peter Gessner, Kon Ichikawa, Hiroshi Inagaki, Palle Kjaerulff-Schmidt, Jerzy Kawalerowicz, Buzz Kulik, Irwin Kershner, Robert Kramer, Joshua Logan, Joseph L. Mankiewicz, Sidney Myers, Adolfas Mekas, Jonas Mekas, Roman Polanski, Jorgen Ross, Henri Stork, Leslie Stevens, Masashiro Shinoda, Satsuo Yamamoto.

AYANTS DROIT OU HERITIERS

Mme Colson (Germaine Dulac), Michael Pabst.

PRODUCTEURS FRANÇAIS

Ralph Baum, Vera Belmont.

PRODUCTEURS ETRANGERS

Paul Falkenberg, Robert Lord, Bronka Ricquier, Walter Wanger, Philip Waxman.

ACTEURS

Louis de Funès, Ernest Menzer.

PERSONNALITES DES ARTS ET LETTRES ET CRITIQUES (France et étranger)

Hollis Alpert, Claude Belvédère, François Chevassu, Henri Cartier-Bresson, Italo Calvino, John Collier, Jean Delmas, Brad Darrach, Jean Duvignaud, d'Dée, William K. Everson, Fouad-El-Etr (et « La Délirante »), Piero Gadda Conti, Eduard Hoffmann (Festival d'Oberhausen), Stanley Kauffmann, Pauline Kael, Arthur Knight, Joseph Morgenstern, Norman Mailer, Adrienne Mancia, Pierre-Jean Oswald, Maria Adriana Prolo (musée du cinéma de Turin), don Isidro Parodi, Enno Patalas, Andrew Sarris, Gleb Semionov, Susan Sontag, André Téchiné, Daniel Talbot, John Twist, Jean-Claude Viseux, Herman G. Weinberg, William Wehling (Festival d'Oberhausen), Jean Yoyotte, Damouré Zika.

GROUPEMENTS

F.F.C.C., A F C C, U N I C, Fédération Jean Vigo, Travail et Culture, Directors Guild of America, 98 membres de l'Observatoire de Meudon, étudiants, cercles et ciné-clubs de Nanterre (467 signatures), Congrès des Etudiants, New York University (8 700 membres), nombreux professeurs et étudiants des universités de New York, Columbia, Yale ; Ecole de Vaugirard (137 signatures), les Amis du Film d'Art (Autriche), ainsi que de nombreux ciné-clubs avant l'adhésion de la F.F.C.C

COMITÉ DE DÉFENSE DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Président d'honneur
Jean Renoir
Président
Alain Resnais
Vice-présidents
Henri Alekan
Jean-Luc Godard
Secrétaires
Pierre Kast
Jacques Rivette
Trésoriers
François Truffaut
Jacques Doniol-Valcroze
Membres du bureau : J.-G. Albicocco, A. Astruc, R. Barthes, R. Benayoun, C. Berri, Mag Bodard, R. Bresson, M. Brion (de l'Académie Française), Ph. de Broca, M. Carné, C. Chabrol, H. Chapier, H.-G. Clouzot, Ph. Labro, J.-P. Le Chanois, C. Lelouch, C. Mauriac, J. Rouch

Le COMITE DE DEFENSE DE LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE se propose 1) de rétablir le fonctionnement normal de la Cinémathèque Française, 2) d'entreprendre toutes actions pour faire respecter l'intégrité de la Cinémathèque Française et sa liberté. Il poursuivra son activité au-delà de la réintégration de Henri Langlois dans ses fonctions de directeur artistique et technique, réintégration exigée par l'ensemble de la profession cinématographique et des spectateurs de la Cinémathèque Française.

BULLETIN D'ADHESION

Adresser toute la correspondance :
7, rue Rouget-de-l'Isle .. Paris-1er

NOM : ....

Prénoms : ....

Adresse : ....

Je souhaite devenir Membre du Comité de Défense de la Cinémathèque Française dont le siège social est à Paris-6e : 13, rue de Seine, et je vous prie de trouver, ci-joint, une cotisation de Francs :

afférente à la qualité de: (*)

Membre Fondateur (à partir de) : 500 F
Membre Bienfaiteur : 50 F
Adhérent : 5 F

Le

Signature :

(*) Rayer la mention inutile.

— Règlement par chèque bancaire ou postal, ou par mandat, libellé à l'ordre de M. François Truffaut, trésorier du Comité.

— Dès réception de ce bulletin d'adhésion et du montant de votre cotisation, le Comité de Défense vous adressera directement votre carte de membre.

Vers un Livre Blanc du cinéma français

La Cinémathèque n'était pas un Musée, mais le lieu où quotidiennement, pour la plupart d'entre nous, il était possible de prolonger et vérifier l'état actuel de nos connaissances sur le cinéma. Cela semblait fait acquis. Les décisions que l'on sait sont venues brutalement remettre en question, en dépassant le cas particulier de la Cinémathèque, les relations de la profession et de l'Etat. Ainsi s'ouvre aujourd'hui un dossier qui concerne tous les cinéastes et tous les producteurs. La lutte qui s'engage sera longue et tortueuse ; il nous paraît important de poser d'entrée de jeu les quelques questions suivantes.

1 Etes-vous satisfait du rôle que joue l'Etat — par l'intermédiaire du C.N.C. — dans la profession cinématographique ? Sinon, pourquoi ? Pouvez-vous faire état de votre expérience personnelle à ce sujet ?

2 La plupart des cinéastes, qu'ils en aient bénéficié ou non, déplorent l'imperfection du système d'avances sur recettes. Pensez-vous que malgré tout, les avantages de ce système en pallient les inconvénients ? Sinon, quelles réformes faudrait-il selon vous apporter, soit au système lui-même, soit à ses modalités d'application (composition des commissions, critères de sélection, etc.) ?

3 Si l'on additionnait les heures d'émissions de télévision composées de films ou d'extraits de films (nouveaux ou anciens), dans le cadre de programmes consacrés à l'actualité cinématographique ou à diverses rétrospectives (hommages aux acteurs, etc.), on s'apercevrait que le pourcentage en est fort élevé : le travail des cinéastes est plus exploité que celui des réalisateurs de télévision. Croyez-vous que cette utilisation intensive de pellicule impressionnée initialement pour les salles de cinéma freine la baisse de fréquentation ou, au contraire, l'accentue ? (1)

4 Un certain nombre de films n'a pu être produit récemment que grâce à un accord de coproduction avec la télévision, cette dernière étant soit majoritaire (« La prise du pouvoir par Louis XIV », « Drôle de jeu », etc.), soit minoritaire (« Mouchette », « L'une et l'autre », etc.). (Dans le premier cas, l'œuvre passe d'abord à l'antenne, puis, six mois après, dans les salles; dans le second cas, c'est l'inverse). Avez-vous une expérience directe de ce système ? De toute façon qu'en pensez-vous ?

5 L'attitude d'un certain nombre de cinéastes interdisant la projection de leurs films à une Cinémathèque sans Langlois ne fait-elle pas apparaître que les cinéastes qui ont fondé leur propre maison de production ou qui sont, d'une manière ou d'une autre, les coproducteurs de leurs films, sont mieux armés pour défendre leur travail ? Avez-vous le sentiment qu'une évolution irréversible se dessine dans un sens ou dans l'autre ?

6 En conclusion, face à la télévision, cinéma national quotidien et, selon l'expression consacrée, « plus grande entreprise de spectacle de France », qui bénéficie comme telle de toutes les faveurs de l'Etat (non-imposition, prise en charge fiscale), l'imposition à tous les niveaux du cinéma (T.V.A., taxes sur les spectacles, etc.), ne vous semble-t-elle pas marquer un favoritisme déloyal ?

(1) Selon les statistiques officielles, le nombre annuel de films programmés à la télévision est de 325. Comparé à la programmation d'un exploitant normal, ce chiffre se passe évidemment de commentaires.

rené allio

1 Toutes les occasions sont bonnes pour soulever la question que vous soulevez et « l'affaire de la Cinémathèque » sûrement plus qu'aucune autre, et puisque relation avec l'Etat il y a, les tensions et les conflits qu'elle couvait ne peuvent être que bénéfiques à une évolution et à une amélioration. D'autant plus que l'Etat, par penchant naturel, a tendance à penser toujours aux droits qu'il a dans l'intérêt collectif, à peser sur l'action des individus en général (et des artistes en particulier) et que ceux-ci, et singulièrement les artistes, n'ont que trop tendance à oublier de leur côté les devoirs que l'Etat a envers eux.

Devons-nous remettre fondamentalement en cause cette relation, c'est-à-dire souhaiter pouvoir travailler sans intervention aucune de l'Etat, arbitrages, aides ou subventions ? Personnellement je ne le crois pas. Encore faut-il que l'Etat adopte envers le cinéma, et comme industrie et comme mode d'expression, une politique cohérente et positive et que cette politique ne lui soit pas octroyée (au cinéma). Faut-il aussi que la profession cinématographique se présente devant l'Etat pour les luttes longues dont vous parlez (mais pourquoi « tortueuses » ?) et les négociations, avec un front relativement uni.

Malheureusement les intérêts (compris au sens étroit comme au sens large) des producteurs, des auteurs, des metteurs en scène, des techniciens et des ouvriers de l'industrie cinématographique ne sont pas toujours communs et convergents. Il ne sert à rien de se le cacher. Il vaut mieux chercher à le voir et où, et pourquoi. Dans ce cas présent une union sacrée de toute la profession contre l'Etat qui ne partirait pas de cette critique et de cet inventaire escamoterait dans un climat passionnel évidemment éphémère toutes ces contradictions. Les résultats seraient décevants et je ne crois pas que les bénéficiaires seraient d'abord les « professionnels » (j'entends les techniciens) et encore moins les « artistes » dont les « Cahiers » se sont fait les ardents défenseurs tout au long de leur existence. L'affaire Langlois, moins que des questions professionnelles, soulève celle du rôle que l'Etat va jouer dans ce secteur « culturel » qui prend une si grande importance aujourd'hui et qui est en train de devenir le terrain d'un genre nouveau de revendications et de luttes sociales.

Si cette société des loisirs qu'on nous promet est organisée et animée technocratiquement et qu'elle ne sait pas faire leurs places à des hommes comme Langlois, dans quelque secteur de la vie culturelle que ce soit — pas seulement au cinéma —, nous devons la rejeter de toutes nos forces. L'ancien rêve des Arts unificateurs promus par l'Etat a toujours débouché sur l'académisme. Mais ce n'est pas une raison pour renoncer aujourd'hui à amener l'Etat à prendre sur ces questions une attitude moins paternaliste. Tout le monde se trouve sur ce terrain nouveau, où ni les habitudes de pensée (de part et d'autre), ni la législation, ne sont tout à fait adéquates. L'Etat s'approche avec de gros sabots (évidemment, l'art dérange), des artistes sont prêts à se retirer sur l'Aventin (évidemment ça simplifie tout).

Pourtant, si la collectivité, par l'intermédiaire de l'Etat, ne fait pas la place, n'accepte pas de prendre en charge, cette activité particulière en son sein qui s'appelle la création artistique (même si elle dérange), nous savons tout de même bien que nous allons vers un monde où les objets de culture seront fabriqués et exploités comme des produits de consommation. Je ne parle pas des formes (vivent les multiples et la consommation courante par tous des objets de culture !), mais de la relation que les individus auront avec ces produits.

J'avoue que dans le débat que vous ouvrez cet aspect me paraît de loin le plus important parce que c'est celui où est mis le plus directement en cause notre liberté d'expression. Je ne veux minimiser en rien les problèmes plus strictement professionnels. Le cinéma connaît une crise et quelles qu'en soient les causes (qu'elles viennent de changements réels dans la vie d'aujourd'hui affectant le rôle du cinéma comme divertissement ou du fait que cette industrie n'arrive pas à tirer les conclusions de l'examen de ce fait), il y a que des hommes travaillent moins qui devraient travailler normalement.

Je sais bien qu'exercice de la profession et liberté d'expression devraient se confondre (ils se confondent souvent à ce point que le premier mange la seconde) et que nous devons agir aujourd'hui pour les faire s'épauler. Mais les problèmes du cinéma, comme industrie et comme commerce, ne sont pourtant pas tout à fait les mêmes que ceux du cinéma comme mode d'expression, même s'ils se recoupent sur certains points. L'industrie cinématographique pense les films en termes de produits et leur diffusion et leur exploitation en terme de marché, elle doit vouloir que ces produits plaisent. Le cinéma d'expression les pense en termes de besoins de faire et de dire, en termes de formes artistiques, il espère être entendu. Mais il ne veut pas être sûr de plaire.

Tant que le cinéma a été le grand et unique divertissement populaire qu'il a été, sa santé a pu permettre que les deux démarches s'associent (mais pas toujours il faut bien le dire), c'est moins le cas aujourd'hui, et ce le sera de moins en moins je le crains si quelque chose ne change pas.

Le système dans lequel nous travaillons, législation, règles professionnelles, us et coutumes, s'est fait empiriquement et entièrement sur la notion de cinéma-industrie — et l'existence du cinéma comme industrie. La plupart des films d'expression (je sais que cette dénomination n'est pas très heureuse, mais comment les appeler ?) aujourd'hui, sont des corps étrangers introduits de force, ou par la bande, dans ce système qui n'en veut pas.

Qu'est-ce qui devrait changer ? C'est justement l'opposition entre les deux démarches que ce système lui-même introduit. Il faut les constater surtout pour rappeler ce qui grince aujourd'hui dans certains secteurs de l'activité cinématographique. Le cinéma, « commercial » ou « artistique », dérangeant ou digestif, facile ou difficile, demeure un divertissement, et ces démarches devraient être en réalité complémentaires. Le cinéma des formes nouvelles, des expériences, des nouveaux venus d' « Art et d'essai » ne devrait pas relever d'une exploitation particulière, en marge et à part du cinéma « normal », mais vivre au contraire au milieu de lui, comme dans l'industrie, la recherche. Or, les risques financiers qu'il implique sont plus grands et il serait logique qu'ils soient plus équitablement partagés entre ceux qui le produisent, ceux qui le font, et la collectivité, c'est-à-dire l'Etat.

2 Si l'avance sur recettes est le meilleur moyen d'encourager aujourd'hui des films dont la réalisation n'irait pas de soi sans elle, c'est parce qu'elle est le seul existant. Ni l'un ni l'autre des deux films que j'ai réalisés, pour ce qui est de ma propre expérience, ne l'auraient été sans les avances sur recettes dont ils ont bénéficié (ou, en tous les cas, dans de toutes autres conditions). Mais enfin, comme son nom l'indique, l'avance sur recettes est un prêt aux risques et périls de l'emprunteur, que le prêteur consent après s'être assuré de l'existence de critères d'ordre artistique, déterminants en effet si l'on décide d'encourager l'existence d'un cinéma de création, mais qui sont en même temps ceux-là même qui ne suffisent pas dans le système pour monter une affaire. Si l'apport en argent frais que constitue l'avance est déterminant au départ dans la bonne marche de l'entreprise, elle ne diminue en rien le risque pris par le producteur, elle n'implique pas une meilleure insertion dans le système, elle ne débouche pas sur une distribution. Il me semble que la situation générale dont j'ai parlé plus haut demande à l'Etat qu'il s'engage davantage dans l'aide à la réalisation de films qui sans cette aide ne verraient pas le jour, comme il le fait pour la musique, pour le théâtre et pour les beaux-arts.

S'il ne s'agit que de retoucher le fonctionnement de l'institution existante,



« L'Une et l'Autre ».

alors il faudrait au moins qu'elle s'accompagne d'une assurance que le film réalisé sera distribué (par exemple par l'U.G.C. puisque cette société de distribution est contrôlée par l'Etat — ou à travers un mécanisme d'accords avec d'autres distributeurs). Il faudrait aussi que soient représentés au sein de cette commission les gens qu'elle a pour mission d'aider. C'est cette représentation qui aurait pour résultat d'élargir les critères de sélection.

3 et 6 Si le travail des cinéastes est plus exploité que celui des réalisateurs de télévision, je ne m'en rends pas bien compte. Evidemment on passe beaucoup de leurs films, vous en donnez le chiffre, mais ces films sont anciens, leur exploitation et leur rentabilité sont achevées depuis longtemps et il y a longtemps aussi que pour la plupart, les exploitants ne les passent plus dans les salles. D'autre part, les cinéastes ont été rémunérés pour le travail qu'ils ont fourni en les réalisant, le producteur leur a acheté le droit d'exploiter le film qu'ils ont réalisé pour lui (commercialement parlant) comme il l'entend, y compris « avec des moyens inconnus à ce jour ». C'est la conception des contrats de l'industrie cinématographique tels qu'ils sont rédigés depuis des décades qui est là en cause, au moins autant que l'usage qu'en fait la télévision.

Evidemment il serait juste qu'une rémunération supplémentaire soit perçue par les cinéastes dans le cas d'un passage prévu à la télévision de films qui au départ n'ont pas été produits pour elle.

Mais en réalité, il me semble que ce sont les exploitants qui sont le plus concernés par l'existence de la télévision, bien davantage que les cinéastes, et par sa concurrence. Sans doute ce commerce est confronté à une situation inévitable et doit penser à des révisions déchirantes. C'est vrai aussi qu'il les recule. La télévision n'implique évidemment pas la disparition du mode d'expression par l'image, elle est un phénomène de civilisation, comme le cinéma, qui est venu après lui et qui l'intègre. Les gens qui font commerce des films, activité fort légitime, rêvent trop peut-être aux âges d'or révolus. Mais il est non moins évident que le monopole d'Etat que constitue l'O.R.T.F., au sens d'une économie de marché, fausse complètement, avec les possibilités de dumping dont elle dispose, une transformation qui serait bien assez douloureuse sans cela. Car si la télévision comme moyen de communication par l'image a intégré le cinéma, comme groupe social elle l'a laissé dehors. La télévision ne peut pas rester ce système clos, cette grosse machine fonctionnant en circuit fermé, fabricant à la demande de l'Etat le bon faire et le bon dire, faisant la loi du marché et ne supportant pas les charges anormales que supporte l'industrie cinématographique.

Mais il se profile aussi derrière l'apparition de l'écran individuel une nouvelle lecture des œuvres écrites et pensées en images et aussi une nouvelle exploitation. On a raison de parler de l'imprimerie à propos de la télévision. L'imprimerie n'a pas tué la lecture, elle l'a changée, elle a aussi changé la littérature. Le téléviseur amènera tôt ou tard les films en cassettes et entre temps son écran aura grandi. Comment y pensent aujourd'hui les producteurs et les distributeurs, comment les exploitants ?

En note :

Evidemment toute cette évolution ne va pas de soi, la perspective n'est pas qu'idyllique. Il y a des institutions, des groupes, des idées reçues, des intérêts privés, ou « publics », qui ont tout avantage à tirer de l'annexion de ce formidable moyen de communication, d'information, d'évasion... et d'aliénation. Mais de même l'imprimerie. Elle a permis de formidables entreprises d'endoctrinement. On a imprimé des livres, brûlé des livres, interdit des livres, poursuivis des auteurs, pour ça. Aujourd'hui encore on n'est pas vraiment libre de publier tout ce que l'on écrit (et il ne faut pas l'accepter non plus). Mais c'est tout de même le livre qui a gagné. En gros, je crois qu'on peut le dire.

4 J'ai évidemment, à travers « L'Une et l'autre », une expérience directe de ce système. Tout ce que je peux en dire c'est qu'il est un exemple des possibilités qu'a l'Etat pour aider à la réalisation de films, en mettant à la disposition d'entreprises privées les moyens, financiers et matériels, de l'O.R.T.F. Sur la question de savoir si un passage à l'antenne peut éponger en une fois l'intérêt du public pour un film il me semble que, plus que les autres films que vous citez, l'expérience du film de Pierre Kast sera intéressante à suivre, qui doit sortir en salles peu de temps après son passage à l'antenne. Je crois que l'on se trouve là devant un type d'expérience intéressant et qu'il fallait ces cobayes, et qu'il en faudrait d'autres et qu'une plus large ouverture de l'O.R.T.F. vers des expériences de collaboration de ce type avec l'industrie privée est extrêmement souhaitable. Bien sûr l'exploitation de films de ce genre est un peu manquée, mais enfin il ne s'agissait pas de films dont le succès commercial devait aller de soi, et le contrat passé avec l'O.R.T.F. en ménageait honnêtement l'exploitation.

5 La coproduction d'un film par son réalisateur, à travers sa propre société de production, me paraît, pour les films dits « d'auteurs » une quasi-nécessité étant donné que dans ces genres de films les rémunérations ne sont pas en général bien élevées, et que si les réalisateurs partagent avec la production les risques d'un échec, ils doivent pouvoir avec elle courir les chances d'un succès. Et d'abord pour en faire bénéficier leurs films ultérieurs. Quand ce ne serait qu'en étant partie aux avantages qu'accorde la loi d'aide, ce qu'ils ne peuvent faire en tant que personnes privées.

jean aurel

Grâce à une législation initialement prévue pour lui donner le contrôle des Postes, du Télégraphe et des Téléphones, l'Etat possède aujourd'hui la plus grande entreprise d'information et de spectacle de France, la Télévision française. On n'a jamais intérêt à montrer qu'on détient un monopole aussi extravagant, un pouvoir aussi écrasant. Afin de mieux se servir de ce pouvoir, on le cache sous une apparence de nécessité, de liberté, d'objectivité, d'éclectisme, de pagaille apparente.

Il est indispensable de bien sentir et de bien comprendre non seulement le caractère politique de ce pouvoir mais le fait qu'il ne peut être réellement efficace dans un pays comme la France que s'il camoufle sournoisement tous ses abus.

Bien entendu, ce n'est pas le pouvoir de la télévision comme moyen d'expression qui est condamnable, mais l'usage qu'on peut en faire. Il nous concerne directement dans la mesure où il est une entreprise de colonisation du cinéma, dont il a besoin.

Il faut maintenant trouver les moyens pour lutter contre cette colonisation, pour conquérir la télévision, pour détaxer le cinéma — et tout cela dépend encore du gouvernement. Il est possible que le gouvernement actuel n'aime pas le cinéma, le cinéma libre. Dans ce cas, il faut mettre un tigre dans le moteur de nos caméras.

jacques baratier

1 Le rôle joué par l'Etat, à travers le C.N.C. me parait plutôt bon. Je souhaite une censure plus large, moins de fonctionnaires dans les Commissions. Un renouvellement plus fréquent des membres de ces Commissions qui ont tendance à former des « chapelles ».

2 On devrait tenir compte du genre de chaque film, du type de chaque production, dans la manière d'accorder les avances sur recette. On pourrait définir deux ou trois catégories de films. Le producteur choisirait en présentant son projet la catégorie la mieux adaptée à son but. Ainsi un film de recherche pourrait recevoir une aide quantitativement moins importante qu'un film à grand budget de type plus commercial, mais jouirait en échange d'une plus grande liberté dans la composition de l'équipe, les conditions de tournage, le scénario pourrait se réduire à un synopsis, la censure serait moins exigeante et ce film pourrait bénéficier de certaines détaxations.

3 Pas d'opinion...

4 Accords à déterminer librement, pour chaque film, entre le producteur et l'O.R.T.F.

5 Souhaite que le réalisateur soit toujours considéré comme une sorte de coproducteur et puisse défendre ses droits. Par exemple qu'il puisse faire interdire la projection de ses films à la Cinémathèque jusqu'au retour de Langlois.

6 Pas d'opinion...

josé benazeraf

1 - 2 L'intervention de l'Etat dans la profession cinématographique s'est avérée encore plus aisée que dans d'autres professions, du fait que les cinéastes se sont laissés mettre en tutelle avec une lâcheté, avec une complaisance qui me font penser que, finalement, ils méritent bien le sort qu'ils connaissent.

La répartition du concours financier, les avances sur recettes ont développé à l'extrême l'intervention de l'Etat dans la création artistique, hypertrophiant le rôle de certains fonctionnaires.

Ces subventions de l'Etat, qu'on retrouve aussi bien en Angleterre qu'en Allemagne, ne sont pas haïssables en soi, bien au contraire, dans la mesure où elles devraient encourager des projets ambitieux, difficiles.

L'ennui, c'est que, entre les autorisations provisoires, les définitives, les interventions financières de l'Etat, et donc le Contrôle Financier partiel de la Production, la profession s'est trouvée encerclée, pratiquement mise en état de sujétion.

Cette intervention de l'Etat, tant dans le domaine de la censure que dans le domaine des avances sur recettes, s'effectue à travers, et par des personnages, dont le moins qu'on puisse dire est que la culture, la formation générale laissent sérieusement à désirer.

Les dialogues que j'ai pu avoir au Centre, avec les principaux administrateurs de cet organisme, laissent apparaître une telle vacuité de pensée, une sottise tellement vertigineuse qu'on a envie de se réfugier dans les Houillières du Nord, à la recherche d'un interlocuteur valable.

Finalement, on devrait interdire à des fonctionnaires, mais interdire formellement, quel que soit leur grade, pour insuffisance et incapacité, d'exercer un rôle quelconque dans les attributions d'avances sur recettes, et en confier la gestion à ceux qui sont à l'origine, qui constituent l'assiette de ce fonds de soutien, c'est-à-dire les Producteurs et les Réalisateurs.

Quant au système de la Censure, lorsqu'on pense que le destin des films que nous entreprenons est entre les mains d'un Touzery-Conseiller-à-la-cour-des-Mécomptes, ou d'un Cheramy, il y a de quoi frémir d'horreur, surtout quand une vieille frustration de scénariste les habite.

Finalement, ils sont aussi redoutables que les Mandarins de la Chine Impériale, à cette différence près, que ces derniers, eux, étaient des abîmes de culture.

3 - 4 Vos questions nos 3 et 4 ne m'intéressent pas.

5 A la question no 5, je répondrai que j'ai été le premier, en France, à associer la notion de Production et de Réalisation. Je pense que c'est une tentative louable et nécessaire de déniaisement, dans la mesure où la réalisation peut se débarrasser de l'hypothèque envahissante de producteurs tels que furent ou tels que sont Deutschmeister ou Poiret.

A ce sujet, il est intéressant de souligner l'extrême hardiesse du programme de production 67 Gaumont, qui est notre première entreprise de diffusion nationale : « Le Fou du Labo 4 », « Le Grand restaurant », « La Petite vertu », « Oscar » !

En prison Messieurs, en prison pour... connerie.

Il ne m'apparaît pas que l'évolution soit irréversible.

6 A votre question no 6, je répondrai qu'il est indiscutable que l'Etat accable de privilèges la télévision, car elle participe avec un art consommé et une puissance de moyens considérables, à l'engluement spirituel du Français.

claude berri

1 - 2 Personnellement, j'ai été pendant des années insatisfait du C.N.C.

Avec mon court métrage « Le Poulet », primé à Venise, Oscar à Hollywood, je n'ai obtenu qu'un label de qualité et n'ai pas obtenu de prime alors que cette année-là, 49 courts métrages se sont partagé 200 millions d'anciens francs. La Commission qui décernait les prix, et dont faisait partie l'illustre Barbin, était composée en majorité de gens dont la plus grande réussite était de faire partie de cette Commission.

Si « Le Poulet » avait été produit par un producteur « au déjeuner hebdomadaire facile » et toujours prêt à avoir un « projet » avec l'un de ses membres, le film aurait obtenu une grosse prime.

En ce qui concerne l'avance sur recettes pour les longs métrages, c'est pareil : la Commission est composée de gens dont le principal mérite est le temps qu'ils consacrent à voir et à lire tous ces films. Mais lisent-ils vraiment ces 20 ou 30 scénarios par mois ?

Personnellement je n'ai pas obtenu d'avance pour « Le Vieil homme et l'enfant », ni sur scénario, ni sur film terminé. Pour mon dernier film, je viens d'obtenir enfin une avance, je ne peux donc plus dire de mal de cette Commission. Mais refuser l'avance sur recette à Jean Renoir... quelle honte !

Les membres de ces différentes Commissions sont désignés par le Centre on ne sait d'après quels critères, ce devrait être la profession (journalistes - cinéastes - producteurs - techniciens) qui chaque année voterait pour désigner les membres de ces Commissions. Entre nous, nous connaissons les gens compétents, honnêtes, qui savent lire un scénario, voir un film, sûrement mieux que les fonctionnaires du Centre. Le cinéma appartient à ceux qui le font comme tous les arts.

3 Elle accentue la baisse de fréquentation. Le public va voir au cinéma ce qu'il ne voit pas à la télévision.

4 Je suis pour les coproductions Télé-Cinéma pour des films qui ne peuvent se monter autrement, ou qui sont des films difficiles pour le grand public, mais il faudrait que ces films ne passent à la télévision qu'après un an d'exploitation dans les salles.

Généralement, les films font 80 à 85 % de leur recette totale dans la première année.

5 L'avenir est aux réalisateurs-producteurs ou tout au moins coproducteurs car de toute façon les réalisateurs doivent faire une grande partie du travail du producteur. Alors pourquoi ne pas en avoir les avantages et surtout la liberté.

6 Evident.

bertrand blier

Je me sens un peu mal à l'aise pour répondre à votre enquête. Concurrence de la télévision, poids de la fiscalité, bien sûr, nous en parlons tous les jours. Mais un dialogue est-il possible avec l'Etat tant que notre profession restera un tel exemple de désorganisation ? Et pourquoi les réalisateurs ne donneraient-ils pas l'exemple en essayant de s'associer pour la sauvegarde du cinéma en France ?



Bertrand Blier dirigeant son père . « Breakdown ».

robert bresson

1 Je ne connais pas assez bien le rôle du Centre pour répondre à cette question.

2 Sans le système d'avances sur recettes je n'aurais jamais tourné. J'ignore ses inconvénients. Ce qui me frappe c'est la difficulté de juger d'un film sur un scénario et même sur un découpage. Comment faire ?

3 Il y a une saturation de film surtout par la télévision qui peut empêcher les gens d'aller au cinéma.

4 Je me trompe probablement mais il me semble que le passage à la télévision de films non encore sortis ou sortis depuis peu de temps dans les salles, ne leur porterait pas préjudice, les aiderait plutôt, si ces films étaient de ceux qui demandent d'être vus plusieurs fois.

5 La tendance des jeunes auteurs de films à devenir leur propre producteur est bonne si le résultat est qu'ils défendent mieux leur travail. Pour ma part, la production (je veux dire la manipulation de l'argent) me paralyserait.

6 Il ne peut y avoir de favoritisme s'il n'y a pas de rivalité. Je ne crois pas à une télévision rivale. Ce qui m'étonne c'est que nous continuions à tourner des films que les impôts écrasent.

marcel carné

1 L'Etat a toujours sacrifié le cinéma, soit, comme jadis, au profit d'une industrie plus rentable électoralement (accords Blum-Byrnes) soit, comme aujourd'hui, au bénéfice insolent de la télévision. Quant au Centre de la Cinématographie, il vaut ce que vaut son directeur général.
Un homme comme Jacques Flaud avait su en faire un organisme compréhensif et agissant.
Actuellement c'est une sorte de corps étranger et anonyme auquel on ne s'adresse que quand on y est vraiment contraint, pour se défendre des tracasseries administratives et des obstacles de toute sorte qu'il s'ingénie à dresser sur la route de la production...

2 Le système d'avances sur recettes est à revoir de fond en comble, aussi bien en ce qui concerne le choix des membres de la Commission (composée en presque totalité de fonctionnaires anonymes et de romanciers sans lecteurs) qu'en ce qui concerne son fonctionnement, qui permet trop souvent un choix plus que discutable et dont le parti pris saute aux yeux.

3 La concurrence déloyale de la télévision, organisme d'Etat dispendieux, non assujetti aux charges fiscales sous lesquelles crève le cinéma, n'est plus à démontrer ; pas plus que sa responsabilité dans la baisse des recettes dans les salles. Mais que les producteurs ne s'en prennent qu'à eux-mêmes ! Que ne se sont-ils entendus pour, dès le premier jour, refuser leurs films à un tel concurrent, lequel d'ailleurs ne leur en offrait qu'un prix dérisoire si l'on considère le devis d'un film de quelque importance... On peut dire sans crainte de se tromper que, sans l'apport du cinéma, la télévision ne peut vivre au rythme de ses programmes actuels. Qu'on la laisse donc se débrouiller toute seule et on verra très vite les spectateurs revenir dans les salles dès l'instant qu'elle ne pourra plus leur offrir, avec abondance, les mêmes spectacles à domicile...

4 Mon expérience personnelle « Télévision-Cinéma » se borne à des contacts assez décourageants parce que « fonctionnarisés » à l'extrême... A mon sens, il s'agit de coproductions où la télévision entend donner peu et prendre beaucoup...



« Les Jeunes Loups » · Haydée Politoff, Yves Beyneton.

5 Ayant eu à maintes reprises à souffrir de l'intervention, presque toujours néfaste, des producteurs dans l'élaboration et la réalisation de mes films, je suis naturellement enclin à souhaiter que le réalisateur soit son propre producteur : seule cette éventualité lui permettra de s'exprimer complètement. C'est sûrement là le système de production de l'avenir, mais sa généralisation dans le système économique actuel ne parait pas facile à imposer...

6 J'ai répondu plus haut en ce qui concerne le scandale du favoritisme d'Etat accordé à la télévision.

claude chabrol

1 Le problème de l'ingérence de l'Etat dans une industrie privée soulève un certain nombre de questions bien connues. Les réponses, bien connues également, suggèrent toujours la même conclusion : toute demi-mesure engendre le chaos. C'est pourquoi, le plus souvent, l'Etat en est arrivé à la nationalisation pure et simple. En ce qui concerne l'industrie cinématographique, qui présente parfois un caractère artistique, donc, pour reprendre un terme à la mode, « culturel », la demi-mesure que représente un « organisme de tutelle », en l'occurence le C.N.C., est encore plus discutable. La notion de tutelle implique une politique d'éducation que l'Etat ne peut évidemment pas suivre, puisque les rapports entre le tuteur et le pupille impliquent une supériorité morale et intellectuelle indiscutable, que nul ne souhaiterait reconnaître dans le cas présent.
On sait que le C.N.C. fut créé pendant l'occupation, je suppose pour empêcher les Juifs et les communistes de travailler. Il faut reconnaître du directeur de cette époque troublée qu'il a plutôt agi contre les directives données. Je suppose que le Centre fut conservé à



« Les Biches » : Jacqueline Sassard.

la Libération pour empêcher les collaborateurs et les cagoulards de travailler, et pour éviter aussi les superbes escroqueries que l'on avait connues avant 1940. Mais les organismes restent toujours ce qu'ils sont : celui-ci, créé comme instrument de police, tend évidemment à le devenir de plus en plus. Si bien que pour tourner, depuis longtemps, il faut l'approbation du Centre, donc de l'Etat.
Depuis que la télévision a pris le développement que l'on sait, les efforts du Centre pour ceinturer complètement le cinéma se sont, par la force même de sa raison d'être, multipliés, et l'on en est arrivé à cette situation paradoxale d'un tuteur assassin perpétrant avec régularité, soit par le poison, soit par la strangulation ou la matraque, des tentatives de meurtre sur celui dont il a la charge. Le C.N.C. peut être, quand le besoin s'en fait sentir, tantôt administration rigide, tantôt pétaudière inextricable ; le résultat, pourtant, quels que soient les visages présentés, reste constant : la lente asphyxie des producteurs indépendants et la progressive suppression des crédits bancaires. Ainsi, peu à peu, le tuteur s'empare de l'argent du pupille.

2 Il existe un rapport très étroit entre cette question et la question nº 6. Théoriquement, du point de vue de l'organisation industrielle, ces avances n'auraient aucune raison d'exister si les films étaient détaxés. Ils sont loin de l'être. La position des producteurs devient dès lors d'un cynisme absolu : « Essayons donc, par tous les moyens, de récupérer un peu du pognon qu'on nous pique ». L'un de ces moyens, dans l'organisation actuelle, est digne des Marx Brothers : il consiste à présenter un scénario sur lequel un aréopage lâche un peu de blé. Ce n'est pas sur le tableau de Cézanne que l'on mise, mais sur la pomme qu'il va peindre. Bien entendu les résultats sont hallucinants : il suffit qu'un joyeux farceur envoie le texte intégral de « Bérénice » pour que l'on débloque. Le même jour, Renoir n'a pas plus de chance que Cézanne : « Niet ». Je ne crois sincèrement pas que la composition des commissions entre en ligne de compte, puisqu'on ne peut pas à la fois travailler et siéger. Donc les critères de sélection ne peuvent changer : un cinéaste très au courant de la vie de son industrie, connaissant parfaitement la personnalité de tous les postulants à l'article, saurait peut-être se tromper moins souvent et n'achèterait pas un âne dans un sac. Non, c'est le principe même de l'avance sur scénario qui est absurde. Haïssons-la donc tout en essayant d'en profiter. Le vieux système était meilleur : juger sur pièces. Si l'on y revenait, alors peut-être serait-il judicieux de modifier la composition des commissions et d'utiliser les compétences. Encore que les compétences soient bien malaisées à définir : je me souviens d'un temps, pas si lointain, où la Commission Supérieure Technique avait la plus mauvaise projection de Paris.

3 Je crois sincèrement que la télévision se détruit elle-même. Patience.

4 Il est faux de dire que ces films n'ont pu être produits que grâce à la télévision. Il faut dire que l'on a choisi la télévision pour les coproduire, solution de facilité qui risque de coûter cher à la longue, dans un système comme le nôtre. Car ce n'est pas avec la télévision que l'on produit, mais avec l'Etat. Un genou à terre, c'est la position intermédiaire avant de se mettre la tête dans le sable. C'est en tout cas une position commode pour cirer les bottes.

5 Fort heureusement, en France, le droit moral existe (tant qu'il n'est pas abrogé), donc il est bon de dire et de répéter qu'un auteur de film a le droit, à tout moment, d'interdire la projection non commerciale de ses films (c'est-à-dire toute projection qui n'est pas prévue par contrat avec le producteur). Ceci dit, il est toujours bon d'être producteur ou coproducteur de ses films. C'est un problème de galette ; et il faut dire que le C.N.C., justement, n'encourage guère ce genre de solution qui va à l'encontre de ses buts. En ce qui me concerne, l'idéal est de trouver un type bien, savant financier, courageux et honnête, capable de gérer mieux que moi la production des films. Si, avec le même argent, je produis deux films et lui six, c'est lui qui doit être producteur, et pas moi. Mais celui-là, le C.N.C. ne l'a pas aidé une fois en quatre films.

6 Bien sûr que la télévision est favorisée, puisque l'Etat veut s'emparer du cinéma. Parfois je rêve d'un gouvernement qui voudrait aider le cinéma : il opèrerait la détaxation, soutiendrait les premiers films en accordant des avances remboursables ou non selon les résultats, récompenserait les films de qualité (à ce moment-là on s'arrangerait bien pour trouver des membres et des critères). Qu'on le veuille ou non, la qualité naît de la quantité quand tout n'est pas aux mains des marchands de soupe. Le C.N.C. ne s'occuperait plus de donner des autorisations ou de dispenser des refus, mais répartirait l'oseille dans la justice et la légalité ; plus un flic, un mécène ; plus de pal, des bourses. Mais je rêve.

rené clair

Je regrette de ne pouvoir répondre à toutes vos questions. En bref :
L'intervention de l'Etat dans **la création** cinématographique n'est pas souhaitable. On s'en est toujours fort bien passé aux Etats-Unis.
Le système d'avance sur recettes ? Un dédommagement dérisoire des charges que l'Etat fait peser sur le cinéma.

louis daquin

Une industrie — une industrie qui ne peut être assimilée à aucune autre — un art qui évolue dans un monde qui évolue — évolution plus ou moins

chaotique — créent des problèmes et des contradictions tels que le cinéma ne peut être aujourd'hui qu'une « affaire de gouvernement ».

Nécessité irréversible que vient de mettre brutalement en lumière le conflit de la Cinémathèque, opposant la profession et le Gouvernement, offrant par là l'occasion d'une réflexion sur ce que pourraient et devraient être les rapports entre l'Etat et le cinéma, l'occasion aussi de définir ce que nous sommes en droit d'attendre, d'exiger d'une administration qui jusqu'à ce jour se contente de « plumer » le cinéma par des taxes abusives ou de le concurrencer déloyalement par une « entreprise de spectacle » dont il a le monopole.

Certains contestent la nécessité de l'existence d'un Centre National du Cinéma. La discussion devrait plutôt porter sur la politique et l'organisation du Centre, instrument de liaison indispensable entre le Gouvernement et la profession, centre de consultation et de décision s'inspirant en premier lieu d'un esprit démocratique (faisant la part égale à l'Art et à l'Industrie), organisme de coordination avec la télévision dont nous devons être partie prenante et non des collaborateurs « sous-développés ».

Chaque question demande un long développement. Je n'en prendrai qu'une : la « Commission des Avances sur Recettes ». Grâce à une action de la section des réalisateurs du Syndicat des Techniciens, nous avons obtenu que des auteurs de film puissent individuellement présenter un projet, sans passer par l'intermédiaire d'un producteur. Mais nous n'avons jamais été consultés sur la composition de cette commission, ni sur les modalités de son fonctionnement. Réjouissons-nous que grâce à cette commission des films aient été réalisés qui sans elle, n'auraient jamais vu le jour. Toutefois un bilan s'impose aujourd'hui, ne serait-ce que pour nous éclaircir sur l'esprit qui inspire les décisions, difficilement décelable à première vue. Trop de « littéraires » composent la commission — où ne figure aucun auteur de film — n'ayant de ce fait, ni l'expérience, ni la culture cinématographique leur permettant d'apprécier les projets qui leur sont soumis. Enfin le montant des avances consenties est trop souvent insuffisant et ne permet pas de triompher de l'allergie des financiers à certains sujets. Il serait intéressant de connaître le nombre des avances qui ne furent en définitive qu'un vœu pieux.

Si les réactions devant « l'Affaire Langlois », c'est aussi le cri d'angoisse d'une profession devant le devenir de l'Art cinématographique français, cette profession doit aujourd'hui prendre conscience qu'elle ne peut plus — et ce ne fut pas toujours le cas — se désintéresser de tous les problèmes qui la concernent.

Cette Cinémathèque qui de Musée du Cinéma est devenue, sans que nous nous en rendions clairement compte, l'Université du cinéma, doit survivre et vivre comme nous l'entendons, encore faut-il que nous, cinéastes français, nous imposions des mesures urgentes sans lesquelles cette Université redeviendra pour le film français un Musée des Antiques.

michel deville

1 Pas toujours.

2 Oui.

3 Aucune influence.

4 Non.

5 Sans doute. Mais un producteur dépend toujours d'un distributeur.

6 Oui.

jean dewever

1 Je ne suis pas satisfait du tout du rôle que joue l'Etat dans la profession cinématographique. Les raisons, hélas, en sont si nombreuses qu'il m'est impossible de les détailler comme je le souhaiterais.

Pour commencer, voyons d'abord les principes qui ont conduit à la réglementation actuelle : ils sont simples et bien connus de tous.

A la base, il s'agissait d' « assainir la profession ». Vu sous un angle pratique, cela donnait :

1) Favoriser la formation, la concentration, la consolidation de grosses sociétés de production et de distribution compétitives sur le plan international.

2) Eliminer les indépendants (le mot seul fait frémir), les marginaux, qui n'ont pas d'assises financières suffisantes, font monter les prix, et freinent la « régularisation » du marché national.

Ces mesures n'ont rien de bien original, puisqu'elles ont été appliquées à l'ensemble de l'économie française. Une idée — fût-elle mauvaise — valant mieux que pas d'idée du tout, le cinéma fut donc gaiement assimilé à la ferblanterie.

Sur le plan légal, cela a conduit :

— en premier lieu, à l'abandon par le C.N.C. de la gestion directe et autonome du fonds d'aide au profit du ministère des Finances, ce dernier, en contre-partie, attribue au C.N.C. une dotation dont il fixe le montant et dont il contrôle l'emploi. Cette décision capitale n'a pas été suffisamment remarquée à l'époque où elle fut prise. Elle donnait à l'Etat un pouvoir discrétionnaire sur la profession. Elle conduisait le Centre à devenir un simple agent d'exécution, que devait diriger un jour ou l'autre un inspecteur des Finances ou un représentant de la cour des Comptes.

— ensuite, à modifier le mécanisme d'attribution de l'aide aux producteurs. Tel qu'il est actuellement conçu, ce mécanisme favorise a priori les films à gros budgets et à vedettes reconnus, a posteriori les succès consacrés par le public. Les uns et les autres étant bien rarement produits et distribués par des indépendants.

(Ce système a des buts exactement inverses à celui qui existait précédemment. A titre d'exemple, les « honneurs de la Guerre » a produit à peu près 125 000 F d'aide grâce aux ventes à l'étranger. Aujourd'hui, limité au marché français, il en rapporterait moins de 50 000).

— enfin, à la concentration des Sociétés de production et à la diminution de leur nombre par l'obligation qui leur était faite de porter leur capital social minimum de 50 000 à 300 000 F.

Toutes ces mesures — et quelques autres annexes — ayant été appliquées sans hésitation ni discrimination, il est vite apparu que les résultats souhaités étaient en voie d'être obtenus. Dissolutions, faillites, règlements judiciaires, notifications de retrait de la carte de producteur (notamment la mienne) pour insuffisance de capital social, s'abattaient sur les indépendants. Parallèlement, les grosses sociétés se regroupaient, concentraient leurs moyens de production. Les distributions les imitaient ou disparaissaient.

Objectif atteint ! Oui... seulement en 1967, pour représenter la France à Cannes, il fallait faire appel à des indépendants : Thevenet et Alain Jessua (« Jeu de Massacre »).

En telle autre circonstance à Chabrol, à Resnais ou à Baratier. M. Barbin me demandait — avec l'insuccès que l'on devine — de participer à la semaine du film français à Londres.

On s'apercevait avec horreur, peu à peu, que les marginaux, ces cinglés de cinéma qui engagent ce qu'ils ont... et ce qu'ils n'ont pas pour suivre leurs chimères étaient utiles ; indispensables. Que leurs noms figuraient bien rarement au catalogue des grandes firmes, peu soucieuses de jouer au poker avec des farfelus. Et que lorsqu'ils y figuraient, c'était bien rarement pour une de leurs meilleures œuvres.

Tout cela, j'aurais pu, n'importe qui d'entre nous aurait pu l'expliquer au directeur du Centre, il y a sept ans. S'il nous l'avait demandé.

Alors, ont commencé une série de petites marches arrière. Les productions contrôlées par des metteurs en scène,

recevaient le droit, sous certaines conditions ridicules, de « travailler » avec 100 000 F de capital social. On avait déjà « plafonné » l'attribution de l'aide au-dessus d'un certain chiffre de recettes — salles pour éviter que cette aide ne devienne un super-bénéfice alloué à la facilité.

Je ne pense pas que cette évolution s'arrête là. Mais cela demandera peut-être plus de temps pour reconstruire ce qui a été défait que cela n'en a pris pour le détruire.

De toute façon, le système, tel qu'il existe actuellement, ne peut survivre, l'aide, telle qu'elle est distribuée, selon des critères purement commerciaux sur le territoire national, équivaut à une subvention, à une « protection » en contradiction avec tous les accords internationaux de ces dernières années (Marché commun, Kennedy Round, etc.). En un mot, l'aide ne peut subsister que si ses objectifs sont exclusivement d'ordre culturel.

Or, privés de cette subvention providentielle (et obtenue en son temps par nous) il est évident que les films français à gros budgets, tels qu'ils sont actuellement conçus, s'avéreront impossibles à rentabiliser sur le seul marché national. Leur audience à l'étranger étant pratiquement nulle, leur déconfiture, d'artistique deviendra financière. Il ne restera plus aux grandes sociétés qu'à se transformer en holdings financiers et à vendre leurs salles pour en faire des parkings. Ce qu'elles feront sans hésiter.

Exit le Cinéma français. Et le Centre National dudit. Cela supposant qu'on pourra voir des Jerry Lewis au lieu des calembredaines françaises, je ne vois pas qui s'en plaindrait.

En corollaire, tout ce qui précède tend à expliquer pourquoi les mesures telles qu'elles subsistent en faveur du cinéma indépendant sont dérisoires et inopérantes.

L'avance sur scénario, — 200 000 à 350 000 F en moyenne — est parfaitement insuffisante pour « monter » un film dans la mesure où le producteur est devenu essentiellement un financier. Le financier, par définition, dispose de capitaux : il cherche à les faire fructifier, non à en trouver d'autres. Sauf, bien évidemment, lorsqu'ils s'offrent à lui en sus de l'opération projetée, lorsqu'ils lui sont offerts en prime, sans qu'il ait à modifier en quoi que ce soit sa politique.

C'est pourquoi tant de scénarios « primés » restent dans les tiroirs. Les auteurs, les metteurs en scène, les petits producteurs, dans un système qui leur est hostile, ne peuvent ni fournir à eux seuls, ni trouver les compléments nécessaires (500 à 700 000 F) : les « grands » sont inaccessibles à ce genre d'aventures.

Dès lors, le film est inmontable, sauf, pour son promoteur, à prendre des risques effrayants. C'est la « condamnation au succès » ou la déconfiture peut-être irrémédiable. Cette alternative suffit déjà à pousser le jeu, les audacieux savent qu'ils ne peuvent jouer qu'une fois, ils rêvent donc, sur un coup de poker, d'édifier un empire. Cela donne... (mais soyons discrets).

2 Les réformes qu'il faudrait apporter au système actuel sont, nous l'avons vu, d'ordre politique. Elles supposent qu'une attention particulière soit accordée au Cinéma français. Ce qui n'est pas le cas. Et que des solutions particulières lui soient appliquées.

Je ne suis pas un spécialiste en la matière. J'avais pourtant été intéressé, il y a une dizaine d'années, par un rapport du Conseil Economique que semble-t-il personne n'a jamais trouvé le temps de lire ni d'étudier.

Il était pourtant posé un problème essentiel, celui du crédit dans le domaine de l'industrie cinématographique.

A ce sujet, un point me frappe. Jamais il n'y a eu autant de reprises de films classiques ou de qualité dans les salles, les ciné-clubs, sur les chaines de télévision de tous les pays. Jamais les films n'ont connu une exploitation aussi prolongée dans le temps ni autant de débouchés. Jamais ils n'ont suscité autant d'intérêt.

Leur exploitation représente un marché potentiel immense surtout si elle était coordonnée, organisée rationnellement. Or le négatif original, les internégatifs en langue anglaise, allemande, italienne, etc. les copies 35 mm et 16 mm ne valent rien ou plutôt il ne leur est accordé aucune valeur matérielle.

Un producteur, à qui appartiendrait « Adieu Philippines », « Muriel », « La Poupée », « La Vie à l'envers », « Les Carabiniers », tous des échecs publics (pardon, camarades...) — ne pourrait entreprendre un nouveau film — faute d'argent.

Cela me parait fou ! Pas davantage, il est vrai, que de voir une commission refuser à Jean Renoir une avance pour sa prochaine œuvre.

L'Etat français a, depuis toujours, l'habitude d'exploiter à son profit, tant matériel que spirituel, un capital artistique qu'il s'approprie sans bourse délier. Or, sans parler du prestige qu'en ont tiré nos dirigeants, j'aimerais savoir combien le ministère des Finances a encaissé de droits sur la vente des toiles de Cézanne, par exemple — depuis sa mort.

Pour conclure — enfin — je voudrais aborder un autre point : le prix d'achat scandaleusement bas des films français par l'O.R.T.F. Environ 20 000 F pour un ou plusieurs passages, étalés sur des périodes allant de 5 à 7 ans.

Là encore, nous nous trouvons devant une situation voulue ou du moins acceptée par l'Etat car elle le sert. L'O.R.T.F. étant un monopole, qui échappe aux lois de l'offre et de la demande, le cinéma français se trouve ainsi frustré de sommes considérables qui devraient lui revenir en toute justice.

Force m'est hélas, de constater que ni le C.N.C. ni le ministère des Affaires culturelles n'ont obtenu qu'il soit remédié à cet état de fait. Ni probablement, tenté de l'obtenir.

3, 4, 5, 6 Il faudrait tout un numéro des « Cahiers du Cinéma » pour publier mes réponses ! Et je crains bien d'avoir déjà suffisamment fatigué vos lecteurs.

jacques doniol-valcroze

1 Sur sept scénarios proposés par moi en huit ans, cinq ont reçu l'avance sur recettes (ce qui ne correspond pas hélas ! à cinq films **tournés**). Si je me basais donc sur mon seul cas personnel, je devrais me déclarer satisfait. Mais, outre que ces avances n'ont jamais été très importantes et donc pas absolument **déterminantes,** je connais trop de cas — Renoir en tête — où l'avance a été refusée à qui la méritait mille fois pour donner aussi facilement un satisfecit au système. D'ailleurs l'avance a été refusée au « Viol » et si un de mes films la méritait, c'était bien celui-là.

2 Le système actuel vaut mieux que rien. Son principe est juste, c'est son fonctionnement qui est critiquable, hasardeux, voire aveugle et ses décisions souvent inexplicables car elles ne correspondent finalement à aucune politique précise. Faut-il rappeler qu'il a été mis en place par Jacques Flaud pour remédier à l'injustice (artistique) de la loi l'aide tout court qui aboutissait à donner le plus d'argent aux films qui en avaient gagné le plus.

Sa vocation première, étant entendu que les succès commerciaux sont les principaux bénéficiaires de l'aide, était donc de donner une chance aux entreprises de qualité qui ne semblent pas a priori avoir de très grandes chances de faire de fortes recettes et qui, par là même, sont difficiles à monter. C'est aux modalités d'application qu'il faudrait apporter des modifications. Ce n'est pas tant à la composition des commissions qu'il faudrait remédier qu'à leur **esprit...** Ce qui revient peut-être au même. Je sais qu'il est très difficile de juger si tel ou tel scénario aboutira ou non à un bon film, car le résultat dépend du metteur en scène et que cela ne peut se juger à l'avance, surtout dans le cas de ceux — et c'est bien leur droit — qui n'éprouvent pas le besoin d'écrire des découpages détaillés. Je pense tout de même que la doctrine de la commission ne devrait plus être de savoir si tel ou tel scénario plait ou ne plait pas à ses membres, mais d'analyser si un projet peut apporter quelque chose de neuf ou tout simplement enrichir le cinéma.


« La Bien-Aimée » : Paul Guers, Jean Marc Bory.

De toute façon, comme errare humanum est, il ne devrait pas y avoir une commission mais deux. C'est-à-dire qu'un projet refusé devant la commission normale devrait pouvoir faire appel devant une seconde commission d'une composition assez différente. Je ne pense pas d'une part que tous les refusés feraient appel et d'autre part je suis sûr que certains projets importants pourraient ainsi être sauvés.

3 Il est presque impossible de répondre à cette question. Ce n'est pas le passage de films-cinéma à la télévision qui peut avoir une influence déterminante sur la fréquentation des salles, mais le phénomène télévision en soi, car s'il n'y avait aucun film-cinéma sur le petit écran il y aurait autre chose à la place. Ce qui retient quelqu'un devant son poste et l'empêche éventuellement d'aller au cinéma à ce moment-là, ce peut-être aussi bien un jeu télévisé, un match de rugby ou une émission de variétés qu'un vieux ou moins vieux film retransmis par la T.V.

De toute façon il ne faudrait pas penser le problème cinéma-T.V. en terme de concurrence mais d'alliance. Outre que le cinéma, ses films et ses gens, ne devraient pas de brader à la T.V. et ne pas céder sur certains tarifs, la télévision, qui est de très loin le plus efficace support publicitaire, pourrait sauver le cinéma en en faisant la propagande.

4 La politique de la rue Cognacq-Jay (sera-t-elle continuée ?), qui a permis à Rossellini, Welles, Bresson, Kast, Allio, etc., de faire des films qui n'auraient sans doute pas été tournés sans cette forme nouvelle de coproduction, est excellente et renforce ce que je disais plus haut sur les bienfaits qui pourraient naître d'une alliance cinéma-T.V. J'ai une expérience, si j'ose dire, négative de ce système. « La Bien-aimée » était prévue pour être faite de cette façon. Mais la chose n'a pas abouti pour diverses raisons, dont le fait que le système a été long à se mettre en marche et que le projet est venu un peu trop tôt.

Le film a donc été produit par la seule T.V. qui se trouve aujourd'hui dans cette situation paradoxale : un film en 35 mm, en couleur, fait pour de très grands .écrans, avec une vedette (Michèle Morgan), qui a coûté cher (pour la T.V.), qui a été l'objet d'offres de distribution de la part du cinéma et de multiples propositions de vente aux cinémas étrangers et qui se trouve (provisoirement ou définitivement) bloqué après un seul passage noir et blanc sur le petit écran pour d'inexplicables raisons administratives ou syndicales qui n'ont pu être résolues **avant** tournage. Le film perd ainsi une chance raisonnable de rentabilité et de diffusion. C'est pourquoi le système de coproduction cinéma-T.V., doit être encouragé et développé. Tout le monde y gagnera.

5 Evidemment un cinéaste qui est producteur ou coproducteur de son film est mieux armé pour le défendre. Cela est plus facile à dire qu'à faire. Bravo à ceux qui y réussissent. Mais que reprocher aux autres ? Un cinéaste de génie peut ne rien entendre aux affaires. Tout le monde n'est pas Lelouch, mais Lelouch a bien raison de se produire s'il le peut ou s'il a les Artistes Associés dans sa manche. Truffaut avec « Le Carrosse », Godard avec « Anouchka », ont magistralement répondu à la question. Ce n'est hélas pas assez pour avoir le sentiment qu'une évolution irréversible se dessine. D'ailleurs le fait que certains milieux de la production ont eu assez d'influence sur le C.N.C. pour faire prendre des mesures défavorisant les cinéastes-producteurs genre Godard prouve bien que ce serait l'idéal.

6 Favoritisme il y a, de toute évidence. « Déloyal » ? C'est une autre question. Le mot n'a guère de sens dans le contexte des rapports Etat-industrie privée. Que l'Etat-producteur de télévision cherche à produire au moindre prix (et donc à ne pas se taxer lui-même) et que l'Etat-fisc cherche à imposer au maximum le « privé », ce n'est pas déloyal, c'est — à l'intérieur d'une économie capitaliste — la règle la plus naturelle, la plus spontanée, la plus automatique. Ce n'est pas une raison pour l'accepter et ne pas tenter d'aménager le système de façon à moins défavoriser le cinéma. Il y a dirigisme et dirigisme. Il faut également ne jamais oublier que le fonds d'aide est principalement alimenté par les recettes du cinéma lui-même et que l'Etat ne fait donc aucun cadeau. Une détaxation totale ou très large s'impose. C'est un résultat acquis un peu partout hors de France. Le régime qui adore jouer avec les statistiques pour prouver à l'électeur que la France est en tête de ceci ou de cela, peut là se vanter d'un record qui ne saurait ni lui être contesté... ni envié.

philippe garrel

Pour répondre à six questions et dresser le triste bilan de mes rapports avec l'Etat français.

1 Il n'y a rien en France qui permette de parler de liberté d'expression. Je ne vois pas pourquoi nous devrions savoir gré au Centre du Cinéma de reconnaître les films « a posteriori » (au moment où précisément il serait ridicule de nier leur existence).


« Marie pour Mémoire » : Zouzou, Didier Léon

2 Les personnes siégeant aux commissions chargées de délivrer de l'argent aux cinéastes appartiennent pour la plupart à des secteurs parasitaires qui ignorent tout du cinéma.

3 Je ne sais pas.

4 J'ai travaillé un an à l'O.R.T.F. Le climat dans lequel on tourne favorise l'autocensure.

5 Je suis pessimiste.

6 On ne demande pas à la droite d'être révolutionnaire.

josé giovanni

1 Je n'ai rien à dire de très efficace sur cette trop vaste question.

2 Le système de l'avance sur recettes est une bonne chose en soi. Il est évident que la composition des commissions (d'ailleurs de toutes les commissions) gagnerait à changer de costume. Il y a saturation dans les jugements. Je veux dire que la longévité, la fréquence des projections, risque de faire sombrer l'arbitre dans une dangereuse routine.



« Le Rapace » : Lino Ventura.

Je pense également qu'un furieux mélange de classes sociales à l'intérieur des commissions aurait l'équivalence du sang neuf, du croisement des races dont la vigueur n'est plus à démontrer. Le critère des sélections qui distribuent l'avance ? Je ne le connais pas. Si quelqu'un le connaît, l'a cerné avec précision, qu'il m'écrive. Je le lirai avec un vif intérêt.
Je sais simplement qu'une bonne proportion des scénarios élus par ce système de l'avance demeure dans les tiroirs. C'est-à-dire que les producteurs ne veulent pas financer le reste. De mauvaises langues prétendent qu'en donnant une avance à un scénario qui n'évoque que faiblement le cinéma, la commission multiplie ses chances de ne pas sortir réellement la somme offerte.
Je n'irai pas jusque-là. Je pense simplement qu'un scénario hermétique n'est pas un synonyme de qualité. Et qu'à travers une simplicité il n'y a pas que de l'élémentaire. Il y a parfois une vue nette, un seul objectif, et on ne doit pas refuser d'aider les gens lucides.

3 J'ai toujours pensé (à part quelques émissions) que la télévision était à la remorque du cinéma. A savoir que les films y font recette. Qu'il est évident que, privée de films dès le départ, la télévision boiterait des quatre pieds de sa table roulante. Je ne dis pas que ce serait une bonne chose. Le cinéma peut se payer le luxe du grand frère. Car devant un bon film la queue s'allonge. Le public attendra sous la pluie, la neige, le soleil. Les résultats d'exclusivité le prouvent.
Le cinéma est obligé de lutter, de s'améliorer pour arracher son client du fauteuil-télévisé. Et la lutte conserve la jeunesse. La télévision est une invention de l'importance de l'imprimerie. Il serait consternant de souhaiter sa perte, parce qu'on est dans le cinéma. Le cinéma possède des armes solides (il représente une « sortie », il recèle ses vedettes dans la plus récente production, il déplie son scope-couleur).
La télévision n'est peut-être pas sa plus terrible concurrente. Il y a les voitures, le goût intensifié du weekend. Et une multitude de salles de cinéma qui manquent de confort.

4 Pas d'expérience directe du système de co-production avec la télévision. Je pense qu'un film n'a pas le temps de s'exploiter en six mois et que son passage à la télévision après ce laps de temps tuera son exploitation. Je ne comprends pas l'intérêt de cette formule de production.

5 Produire ses propres films ? Mais c'est un rêve cher à tous les cinéastes. Il est évident que cela les aide à défendre leur travail. J'ajoute qu'un bon producteur défend le film et le travail du cinéaste aussi bien qu'il le ferait lui-même.
Il y a une évolution vers le metteur en scène-auteur. C'est-à-dire vers le cinéaste complet. Dès qu'un homme réunit plusieurs cartes il s'incline déjà vers la production puisqu'il concrétise à lui seul l'âme du film. C'est dans ce sens qu'il y a évolution vers la production.

6 L'imposition du cinéma à tous les niveaux ne me semble pas marquer un favoritisme déloyal par rapport à tous les avantages fiscaux accordés à la télévision.
Cela me semble n'être qu'une profonde erreur commise par les finances. Une politique à courte vue. En étranglant le cinéma l'Etat raréfie la production et se coupe, par ce procédé, tous les bénéfices d'une expansion. Jamais le cinéma anglais n'a autant rapporté à l'Etat que depuis la mesure de détaxation.
La prison pour dettes n'a jamais remboursé un créancier. Il n'y a qu'un homme libre qui a une chance de rembourser ses dettes.

marcel hanoun

S'il y a quelque amertume légère à savoir que le cinéma va plus vite que son public, il est beaucoup plus amer d'avoir à constater que le cinéaste va moins vite que son art et à peine un peu plus vite que son public. Dans cette course de fond, votre questionnaire d'aujourd'hui me paraît rejoindre celui de janvier 65 : sans doute les réponses d'aujourd'hui, et qui devraient être celles de demain, seront-elles celles qui auraient dû être faites hier ? Serais-je aussi isolé qu'hier, puisqu'il me semble avoir alors déjà répondu pour aujourd'hui ? Sans doute, non, puisque l'affrontement « manichéen » que nous venons de connaître (que nous vivons), paraît avoir réalisé une union que je n'oserai pas qualifier de sacrée et dont je veux (m'efforcer de) croire qu'elle n'est ni provisoire ni démagogique. Mais pourquoi diable ne pas être pré-conscients ? Et pourquoi se mettre à crier, désynchronisés, longtemps après qu'on nous ait frappés et alors que nous devrions ne plus avoir mal. Le seuil de notre sensibilité serait-il si lointain pour que nous ayons besoin d'accumuler les coups longtemps avant de les accuser ? Est-ce accoutumance, fatalité, courage, lâcheté, inconscience ou confort ?
Vous avez cité en exergue du numéro 195 (novembre 1967) Ezra Pound : « Le sarcloir est indispensable au plus haut point si l'on veut que le Jardin des Muses continue d'être un jardin ». Il me semble que plus qu'un sarcloir, il nous faut, pour avoir été négligents, de la dynamite. Tâchons de ne pas aussi faire sauter les Muses et espérons ne pas avoir le sort de Laocoon.

1 J'ai été jusque-là un cinéaste artisan (voir définition de Godard p. 36 du no 195) et dissident. C'est dire que mes rapports avec l'Etat par Centre interposé se situent partout et ne se retrouvent nulle part. Mais prenons un exemple algébrique. 1964 : je soumets à la Commission d'avance mon scénario « L'Authentique procès de Carl-Emmanuel Jung ». Il faut d'abord, me dit-on, faire une demande de dérogation pour avoir le droit d'en être le réalisateur, et proposer, par précaution si cette dérogation devait être refusée, un conseiller technique éventuel. Je propose Alain Jessua qui a les critères requis pour être conseiller technique mais qui a été aussi mon premier assistant du « Huitième Jour ». (Dérogation m'est accordée. Un mois environ a été perdu et de toute façon l'avance m'est refusée).
Suite : Après plus de deux ans de bagarre je peux quand même tourner mon film : c'est une Aventure. Godard

y a mis 10 000 francs. Cela a permis de démarrer. Mon film existe enfin. Il fait 66 minutes : trop long pour être court et trop court pour être long. Il faudrait l'amputer de 7 minutes pour qu'il bénéficie de l'aide au court métrage. Il ne peut bénéficier de l'aide au long métrage. Conflit. Conflit plus complexe avec un « co-producteur » qui veut amputer le film. Paralysie. Mais pourquoi diable Godard, très au courant et qui a permis la promotion du film, ne veut-il pas intervenir pour défendre un droit d'auteur aussi sacré que la défense de la Cinémathèque. Ne défendons-nous pas un **principe unique et indissociable ?** Sommes-nous démagogues et spectaculaires et recherchons-nous seulement la facilité ?

Annexe : a) L'État est un Janus stupide, car mes références TV et cinéma réunies étaient largement suffisantes pour que je n'aie pas normalement à demander de dérogation. (Mais peut-être les syndicats sont-ils aussi responsables ?)

b) La notion de court ou long métrage est une notion abstraite, arbitraire et bornée : à preuve, la longueur du court a été grandissante dans la législation.

c) La stupidité étatique a depuis longtemps contaminé les exploitants : si des exploitants me disent : « Pour être long vous êtes trop court ! » il m'arrive de rencontrer untel qui me dit : « On m'a dit : pour être court vous êtes trop long ! » Simplicissimus je pense : à nous deux ne pourrions-nous faire la moyenne ?

d) Un cinéma qui existe à travers, malgré et au-delà de toutes les difficultés de création devrait être un cinéma davantage aidé et soutenu.

2 Je ne parlerai pas du système mais de ses modalités d'application, étant donné que le système ne saurait être que provisoire et qu'il n'existe que par ses structures. On m'a dit couramment : « Il faut en foutre plein la vue à la commission ! » Sans doute est-ce vrai ? Commission de Sociolo-Anarcho-Ecrivailleurs ne sachant lire qu'au tout premier degré, de la bonne littérature et non un « Langage ». Il faut d'abord faire admettre le cinéma comme un langage et non comme une illustration annexe et accessoire d' « autre chose ».

Donc : une commission composée de gens « à l'intérieur de ce langage » et des critères de sélection qui n'entrent pas dans le « Star-system » et ses extrapolations mineures. Une connaissance directe et en appel si nécessaire de la personne « vivante » qui a soumis son projet. Peut-être certaines explications verbales et visuelles ne sont-elles pas inutiles devant un aréopage de commissionnaires (mais peut-être même ont-ils déjà « leurs têtes »).

(Pourvu que ce nº des Cahiers paraisse après que la commission ait examiné mon scénario « L'Hiver » que je viens de lui soumettre. Dommage si ce nº paraît après que mon scénario ait été examiné par la Commission, si celle-ci doit le refuser.)

NOTA : Plus j'avance dans vos questions et plus il m'apparaît que tout est lié à des concepts de base, stratifiés, qui remettent tout un ensemble en question. Oui, décidément ce n'est pas un sarcloir... — Mais la suppression péremptoire et provisoire des bordels ne fait pas la moralité. Ce sont les conditions profondes et vives d'une éthique qui doivent tout naturellement amener les bordels à extinction.

3 Votre question pose un faux problème comme celui de savoir si les conducteurs de chemins de fer ont tué les conducteurs de diligences : il importe d'aller loin et de voyager, quitte à embarquer la diligence en chemin de fer pour lui rendre son autonomie plus loin. Ce sont les gros actionnaires des sociétés de transports qui me gênent. S'ils crèvent, ce n'est que tant mieux. Pour l'instant, je veux, moi, ne pas étouffer et conserver les moyens les plus larges et les plus divers de voyager et de donner le goût du voyage. Cela participe d'un but univoque.

4 Je ne crois pas, peut-être à l'encontre de beaucoup d'avis, et d'autant d'intoxicateurs, qu'un domaine gêne l'autre et j'irai même jusqu'à croire que la TV peut lancer un film projeté ensuite dans les salles. Beaucoup d'imbéciles en place ont institué des tabous qu'il faut détruire. Leur langage classique et symptomatique est : « MON public, MA salle... » Il faut leur tenir le langage de Zazie.

Mon expérience personnelle avec « Une simple histoire » est trop lointaine. Celle récente avec « Octobre à Madrid » est trop en marge et trop limitée : la TV qui avait peur de mon film l'a programmé très tard, impromptu et à la sauvette (tous les journaux spécialisés étaient déjà sous presse). Ensuite j'ai eu le tort d'accepter l'expérience de me laisser doublement enfermer dans ce ghetto, dans le ghetto qu'était le cinéma « de la 1re chance » à l'intérieur d'un cinéma dit d'essai.

Il faut qu'éclatent des notions périmées et dangereuses. Nous sommes, nous devons être responsables de notre destin et nous devons de moins en moins le confier à des intermédiaires plus ou moins douteux, animés par une incompétence et une absence de foi réunies.

5 Ma réponse précédente est déjà une réponse à cette 5e question et prouve encore que tout ce qui nous concerne est indissoluble. Il faut atteindre aux meilleurs moyens pour devenir indépendants et le rester. L'irréversibilité est plus une question de longue haleine que de force d'impact. Tant mieux si les deux peuvent être réunis.

6 La réponse à cette sixième question se trouve déjà contenue dans la quatrième question et dans la recherche et la qualité de ce qui a été possible à partir d'une collaboration T.V.-Cinéma, et de ce qui est et sera encore possible. Faire de l'audiovisuel est un problème existentiel et non hamletien.

« L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung ».



alain jessua

1 L'Etat et donc le C.N.C. ont une position en porte à faux. En effet, toute la politique du Cinéma est une hésitation constante entre le dirigisme et la libre entreprise.

2 L'imperfection du système des avances sur recettes est due à l'ambiguïté de cette politique des gouvernements. Les membres des commissions sont des collaborateurs bénévoles et, pour la plupart, non professionnels, avec qui il est impossible d'avoir un contact direct et cela me paraît normal puisque le cinéma n'est pas nationalisé. Dans ce dernier cas, chaque réalisateur s'adresserait à des commissions de producteurs d'état avec qui il serait (plus ou moins) possible de discuter. Un bien ou un mal ?... Du moins la fin d'une équivoque.

3 Je ne sais pas. Mais c'est un fait irréversible que l'on peut constater dans la plupart des pays et notamment aux Etats-Unis où le cinéma se porte fort bien. Le scandale réside dans le fait que les producteurs n'aient pas réussi à s'unir pour imposer des prix de location décents de passage de leurs films à la télévision, ce qui est le cas aux Etats-Unis où le moindre des films en couleur, se traite à des prix élevés dont bénéficient à la fois le cinéma américain et le cinéma européen.

4 Si les producteurs obtenaient des prix de passage normaux de leurs films, ce problème ne se poserait même pas. Néanmoins, le second cas me paraît plus intéressant

5 Je crois que l'on assistera, de plus en plus, comme aux Etats-Unis, à une suppression des intermédiaires, c'est-à-dire des producteurs. Le réalisateur sera « producer », c'est-à-dire qu'il aura une responsabilité artistique et financière, le véritable producteur et financier demeurant la grande compagnie distributrice — Cependant, il me semblerait extrêmement dangereux qu'un réalisateur veuille produire d'autres films que les siens. Le métier de producteur, dans ce cas, s'exerçant forcément au détriment de celui de réalisateur.

6 Certainement et ce d'autant plus que je suis, en ce qui me concerne, partisan d'une libéralisation totale de notre profession et de la création, comme en Angleterre ou aux Etats-Unis par exemple, de chaîne de télévision commerciale ne dépendant pas de l'Etat.
En effet, plus le public sera sollicité à domicile par une multiplicité de spectacles télévisés, plus vite il atteindra un degré de saturation qui lui redonnera le goût du cinéma. Plus il y aura de concurrence, plus élevés seront les prix de vente des spectacles à la télévision.

pierre kast

1 Si le C.N.C. était l'ébauche, ou seulement le moteur, d'un secteur d'Etat, du type Régie Renault, la réponse serait positive. Tel qu'il est, spécialement dans le cadre de la politique Holleaux (affaire des augmentations de capital pour les sociétés, visant en fait les auteurs-producteurs, suppression de l'aide sur les ventes à l'étranger), le C.N.C. est simultanément l'instrument des grosses sociétés monopolistes, et le chien de garde de l'Etat.

2 Les avances ne suffisent pas à monter un film, à peine à le mettre en chemin. D'autre part je vois mal comment une commission, composée ou non de professionnels, peut échapper à un système d'influences ou de préférences. Enfin, il me semble singulièrement difficile de juger un film futur sur son scénario présent.
Alors ? J'avoue ne pas avoir d'idées précises. On dira que la critique est aisée. Est-ce une raison pour justifier le système tel qu'il est ?
Dernière remarque : la commission refuse maintenant de juger sur scénario, et exige une continuité de cent cinquante pages environ. Je me demande d'ailleurs si un non-spécialiste comprend mieux en cent cinquante pages qu'en quarante ce qui fait le sujet ou l'idée d'un film. Le prix des 22 copies, pour un auteur qui n'a pas de producteur, est lourd, et contradictoire avec la notion même d'aide accordée à l'auteur. Là encore, il y a une hypocrisie : on veut, et on ne veut pas, en même temps, que cette aide soit efficace.

3 Je ne crois pas à la concurrence de la Télévision et du spectacle cinématographique. Il me semble que la baisse de fréquentation, dans les salles, vient d'une conception trop ancienne de la manière dont le cinéma devrait être vendu. Vilar et Planchon ont cherché un nouveau public, pour leur nouveau théâtre. Les méthodes de vente du cinéma n'ont pas changé. La composition sociale du milieu des vendeurs non plus.
L'imagination leur manque. Ils n'aiment pas le produit qu'ils ont à vendre. Ils attendent le client au lieu d'aller le chercher. Aucune projection, aucune étude de marché, aucun effort d'information du public, aucun effort de formation professionnelle des vendeurs. C'est beaucoup.

4 Peu de producteurs se pressaient à la porte de Roberto Rossellini quand la Télévision française lui proposa de faire « Louis XIV ». C'est par aveuglement, par démagogie peut-être, que certains attaquent cette manière de produire des films. Films tenus plus ou moins en suspicion par l'appareil industriel et commercial.
J'ai fait, dans les mêmes conditions que « Louis XIV », un film tiré du roman de Roger Vailland, « Drôle de Jeu ». Je n'ai jamais eu de ma vie aussi peu de contrôle, de surveillance, d'intervention des gens qui m'avaient donné de l'argent pour faire un film que pendant la préparation, le tournage et le montage de « Drôle de jeu ».
Je suppose qu'on plaisante quand on parle de l'esclavage des auteurs, dans le cas d'une participation de l'Etat. De mon point de vue, ce serait plutôt l'inverse. La bassesse, la veulerie, le souci frénétique de la rentabilité se trouvent assez aisément dans le cadre de la production à la diffusion commerciale. Le souci d'imiter les films qui ont du succès, le goût de la simplification, du typique, du schématique s'y rencontrent aussi.
Bien entendu, chaque avantage a sa part d'ombre. Je ne crois pas, au moins pour notre structure sociale, à un cinéma nationalisé, conquis entièrement par l'Etat. Je ne crois pas non plus à l'excellence, à la noblesse du système privé de production. L'auteur est comme un petit prince de la renaissance italienne entouré de puissants voisins : les alliances se font et défont. Quand l'Etat aide « Louis XIV » à se faire, vive la collaboration avec l'Etat. Quand l'Etat vide Langlois, aux armes. Je ne vois là aucune contradiction.

5 Il est clair que la possession effective de moyens de production aide un auteur. Le C.N.C. ne s'y est pas trompé. Il attaque vivement ces sociétés artisanales. L'élévation du capital nécessaire de 5 à 30 millions atteint principalement les metteurs en scène-producteurs. Mais cette attaque ne venait pas d'un sens de l'Etat hypertrophié chez le Directeur du Centre, plutôt d'une volonté de céder aux pressions des grosses sociétés. Le prétexte d'ailleurs était la concentration, la nationalisation. Le C.N.C. se couche devant le commerce, plutôt qu'il ne le dirige.

6 Bien entendu, les taxes sont trop lourdes. Scandaleuses. Dégradantes. Ce n'est pas un problème entre la télévision et le cinéma, mais entre les électeurs et l'Etat. A la limite, la conquête de l'Etat pourrait être une chose excellente. Voyez Castro.

leonard keigel

1 Ce problème est des plus complexes. En fait, il s'agit de savoir si le C.N.C. est nécessaire ou non à la profession cinématographique.
Comparons d'abord notre système à ceux des pays étrangers. (Comme toujours les uns, encadrés par une infrastructure administrative, se plaignent de son ingérence, tandis que d'autres, privés de l'appui de l'Etat, réclament à cor et à cri un soutien financier...) Mais attention, si la profession cinématographique, et quel que soit le pays

d'origine, exige de l'argent d'un gouvernement, personne au monde ne pourra empêcher les divers ministères de fourrer leur nez dans le monde du spectacle !
L'exemple le plus probant en est les Etats-Unis. Avant-guerre, l'industrie cinématographique, aux mains des grands studios hollywoodiens, était en pleine prospérité, les producteurs étaient « les Maîtres après Dieu », et les malheureux metteurs en scène, sans être eux-mêmes des « producers », étaient considérés comme de « vulgaires » salariés (ils pouvaient être fichus à la porte à la moindre « maladresse »). A l'exclusion de quelques « grands », on était bien loin des conventions de Berne...
Bien entendu il ne s'agit pas ici de juger de la qualité des films réalisés sous ce système, mais de comparer des faits. Après 50, le cinéma hollywoodien commence à décliner, c'est la crise, comme partout ailleurs. Inutile d'épiloguer, tout le monde en connait les raisons. Néanmoins une production indépendance commence de poindre à l'horizon : des sociétés se créent à New York, des films se font en dehors des grands trusts. C'est à ce moment-là que des voix se font entendre : on réclame de l'Etat une aide financière et une politique qui permettrait de créer un **cinéma national,** à l'écart de la mainmise des industries et des banques.

Il s'agit là évidemment d'une solution de secours car la production cinématographique nationale doit trouver son « Marché Commun » et l'équivalent de la « Banca di Lavoro » (Bien loin de moi l'idée de se fermer le marché anglo-saxon : bien au contraire, tous les films français devraient être tournés en deux versions !).
D'un autre côté « les gros machins », à super-vedettes, De Funès, Bardot, Gabin, qui sont ce que l'on appelle, des films « commerciaux », et cette dénomination n'est nullement péjorative. Mais le résultat n'est pas toujours probant. Et là aussi, à l'exception de De Funès qui fait mouche à tous les coups, c'est la loterie, comme pour le reste.
Enfin, dernière catégorie, et cette dernière nous intéresse particulièrement, des producteurs indépendants qui, grâce à l'avance sur recettes, et à des coproductions plus ou moins fructueuses tentent désespérément de travailler à des œuvres de qualité.
Donc s'il y a avance sur recettes il y a nécessairement ingérence de l'Etat (et pour le moment on n'a pas trouvé mieux que « l'avance », mais j'y reviendrai), donc nécessité d'un organisme genre C.N.C. Que l'Etat n'ait pas envisagé des réformes profondes, à l'instar du gouvernement italien (oh ! les taxes !!!), que le C.N.C. ait des failles, bien sûr, qui en douterait ?
Mais (et là mon expérience personnelle le prouve) le C.N.C. peut être efficace dans un certain nombre de conflits.


« La Dame de Pique ».

Alors ? l'argent ? donc l'Etat !
Actuellement les meilleurs films nous viennent de l'Est, d'une inspiration d'ailleurs parfaitement libérale. Et l'Etat a encore tout pouvoir sur la production cinématographique...
Mais revenons à la France. D'un côté nous nous trouvons en face d'une industrie cinématographique qui se trouve aliénée aux compagnies majeures américaines (Soyons francs, nous n'avons pas à nous en plaindre, les producteurs français y trouvent leur compte, sans pour cela annihiler l'inspiration créatrice des réalisateurs ; toutefois il faut faire partie des **élus...**).

Exemples : Dans un litige avec un producteur, le C.N.C. défend le plus souvent les intérêts du réalisateur (bien entendu qu'on ne se réfère pas à ce cinéaste qui avait pieds et poings liés vis-à-vis de sa société de production). Le C.N.C. permet également de connaître précisément les recettes d'un film. (Dieu sait les abus qui existent dans ce domaine !) Personnellement j'ai bénéficié aussi de son appui pour la sortie d'un film. Etc.
Il ne s'agit pas d'énumérer ici les bons et les mauvais côtés du C.N.C. (La liste serait trop longue ! Ainsi que les réformes à y apporter...)
Je prétends néanmoins qu'un tel organisme est nécessaire, ne serait-ce que pour parer à tous les abus, combines, micmacs, escroqueries qui pullulent dans cette profession.
Que l'on ne me parle pas de l'avant-guerre : la situation économique du cinéma n'avait rien de comparable avec sa situation actuelle. Elle nécessite donc une aide de l'Etat. Que cette aide prenne telle forme ou telle autre, les « Cahiers » n'y suffiraient pas pour les étudier...

En revanche qui est prêt à « descendre dans la rue » pour la suppression des taxes ?

2 On pourrait épiloguer longtemps sur les défauts et les imperfections du système d'avances sur recettes. On pourrait provoquer des réformes, des changements dans les commissions, envisager d'autres critères de sélection, etc. Je pense que, quoi que l'on fasse, quoique l'on propose, il y aura toujours du favoritisme, des mécontents et des injustices (involontaires ou non). C'est humain...
Je voudrais simplement que l'on dresse une liste des films et des metteurs en scène ayant obtenu « une avance » depuis plusieurs années et l'on verrait...
Tout le monde sait que peu de ces films auraient vu le jour s'il n'y avait pas eu l'avance !
Maintenant on peut tout aussi bien dresser une autre liste avec un nombre certainement aussi important d'auteurs de films qui se sont vu refuser « l'avance » (et certainement le plus souvent à tort ; mais il y a aussi un choix à faire car le budget est loin d'être illimité, et je présume que ce choix doit être difficile...)
Personnellement je préfère être positif et je prétends qu'il n'y aurait pas un cinéma français de qualité (et j'emploie ce terme dans sa signification la plus haute) sans l'avance sur recettes.
Il y a un point cependant qui me frappe. Un grand nombre de producteurs français n'envisagent un film, dit de qualité, que s'ils ont une « avance » (et là on rejoint un problème plus complexe et plus important : le financement de la production cinématographique, et de nouveau je me réfère à la « Banca di Lavoro »). Néanmoins un producteur qui au départ ne prendrait aucun risque financier, et qui du jour au lendemain verrait un réalisateur lui apporter cette fameuse « avance », devrait obligatoirement lui donner un pourcentage sur les recettes du film.
Pour conclure, tant qu'il n'y aura pas eu une détaxation totale, « un marché commun européen du cinéma », une Banca di Lavoro française, des réformes au niveau des rapports cinéma-T.V., le rétablissement du fonds d'aide sur les ventes à l'étranger, etc., toutes

les réformes apportées en Italie et sur lesquelles nous pouvons nous aligner, je ne souhaite qu'une chose : un budget encore plus important pour alimenter la caisse d'avances sur recettes, seule possibilité viable offerte actuellement aux véritables auteurs de films.

3 Attention, il y a deux problèmes :
a) les programmes consacrés à l'actualité cinématographique ne peuvent entretenir chez le public de la T.V. qu'un climat de sympathie vis-à-vis du cinéma.
b) En ce qui concerne le passage à l'antenne des films dits « classiques », le public qui les regarde ne se dérangerait pas pour les voir à la Cinémathèque ou dans les ciné-clubs. Donc un bon point !
Quant aux autres... à quelques exceptions près, mieux vaut ne pas en parler !
Je crains que ce mouvement soit irréversible et qu'il ne soit plus possible de l'enrayer. Cependant un contingentement des films français passant à l'antenne pourrait être fait.
Mais le problème le plus grave reste néanmoins le prix de vente de ces films à l'O.R.T.F. : il est tout simplement ridicule ! Une réforme devrait aboutir très rapidement dans ce sens car il y aurait là la possibilité d'une vente complémentaire indispensable.

4 Je suis tout à fait partisan des coproductions Cinéma-O.R.T.F., mais à deux conditions :
a) La participation financière de la Télévision devrait être plus importante (quand on songe aux prix des Dramatiques...)
b) L'exploitation cinématographique durerait au maximum une année avant le passage à l'antenne : exclusivités et grande région parisienne, ainsi que les villes-clés de la province. (Il faudrait aussi faire comprendre aux exploitants que leur intérêt n'est pas d'étouffer la sortie d'un film coproduit avec l'O.R.T.F., mais au contraire de lui donner le plus d'ampleur possible pour tâcher de tirer un maximum de bénéfices de cette exploitation partielle. Une indemnisation pourrait aussi être fournie au distributeur qui prendrait en charge un tel film.)

5 Il est évident que l'avenir appartient aux réalisateurs-producteurs.
Mais il faut revenir aux problèmes du financement, de la trésorerie, d'une assurance de distribution avec minimum garanti, des ventes à l'étranger avant tournage, de certains avantages fiscaux et autres donnés aux réalisateurs-producteurs. Si toutes les garanties de bonne gestion financière sont données à l'Etat, je suis partisan d'une « Banca di Lavoro » française spécialement destinée aux cinéastes-producteurs.
De toute manière, dans le cadre d'une avance sur recettes donnée à un auteur, celui-ci (comme je l'ai dit plus haut) doit se trouver obligatoirement coproducteur, s'il est engagé par une quelconque société de films (ce qui implique pour lui de recevoir un pourcentage sur « les recettes-producteur » et une part de l'Aide).

6 On ne peut que déplorer cette inégalité fiscale... Là, tout est à faire... ou à refaire !

jean-paul le chanois

L'Affaire Langlois qui a remué et remue toutes les couches du cinéma français, l'Affaire Langlois qui n'est pas finie, n'a pas fini non plus de nous faire réfléchir.
Il me parait excellent qu'une revue comme la vôtre — témoin engagé d'une vision du cinéma de beaucoup de jeunes (et de déjà moins jeunes...) auteurs de films — sorte du domaine de la critique, sente la nécessité de s'interroger, en interrogeant les autres, sur les problèmes économiques, techniques et culturels du cinéma, sur ses rapports avec l'Etat.
Que grâces soient rendues à Henri Langlois, non seulement pour avoir sauvé tant de films du passé, mais pour aider à sauver, peut-être, le cinéma français d'aujourd'hui.
Grâce à lui, en effet, des hommes venus d'horizons très variés, de générations différentes, de conceptions souvent opposées, s'exprimant de manières très diverses dans l'art du film, ont trouvé un dénominateur commun.
C'est au nom d'Henri Langlois qu' « inorganisés » (pour employer le jargon traditionnel) et adhérents des syndicats et des organisations professionnelles, comités culturels d'entreprises (cf. Rhodiaceta) et fédérations de ciné-clubs se sont groupés dans ce « Comité de Défense de la Cinémathèque française » que je vous appelais à constituer dès la conférence de presse du studio Action — proposition qui n'alla pas tout d'abord sans réticences ni discussions.
Depuis, le Comité de Défense, animé par son bureau dynamique (j'en profite pour rendre hommage à l'activité, au dévouement et à la faculté d'imagination de François Truffaut, en tête) a fait la preuve de son utilité. Centralisant les adhésions venues de toutes parts, le Comité a coordonné l'action de protestation, donné à la longue bataille qui s'engageait des formes nouvelles, lutté avec succès contre la lassitude d'une opinion publique conditionnée à ne s'intéresser qu'à l'actualité. En démontrant très précisément que l'Affaire était toujours actuelle. Et en prenant d'importantes options sur l'avenir.
Que des hommes qui s'ignoraient ou se méprisaient aient trouvé un terrain d'entente, apprennent à se reconnaître, sinon encore à se connaître, voilà qui est mieux qu'heureux...
Qu'au nom d'Henri Langlois, les « Cahiers du Cinéma » se rencontrent avec des représentants des syndicats de techniciens et d'auteurs, engagent le dialogue avec la Société des Auteurs, voilà qui est nouveau...
Que s'asseyent tranquillement à une table (ronde ou carrée) François Truffaut, Rivette et moi-même, qu'ensemble ils s'interrogent sur les menaces qui pèsent non seulement sur un homme mais sur le cinéma tout entier, voilà qui peut être utile comme prémices à d'autres rencontres plus larges qui réuniraient tous ceux dont le cinéma reste l'obscure ou publique raison d'être...
En effet, au-delà de la personnalité d'Henri Langlois — si attachante et indispensable qu'elle ait été et soit encore — les membres du Comité de Défense de la Cinémathèque française ont commencé à comprendre qu'ils étaient là au cœur des problèmes de la culture et de l'enseignement du cinéma, de la profession et de l'Etat, des rapports entre le cinéma et la télévision, de la survie même du cinéma.
C'est pourquoi les 6 questions posées par votre enquête me semblent un peu timides, ou pas assez ambitieuses. Je commencerai pourtant par y répondre et vous dirai ensuite ce que je pense en vous appelant à en discuter.

1 Qui peut se satisfaire d'un corset orthopédique ? Et qui peut nier la nécessité pour une industrie de s'organiser, de contrôler l'honnêteté de sa gestion, la qualité de ses moyens de production et de ses techniciens, de rechercher et d'aider des formes nouvelles de financement, d'assurer nationalement et internationalement sa représentation, de normaliser ses rapports avec l'Etat ?
On a parlé d'un C.N.C. continuation d'un organisme de Vichy. L'argument est démagogique. Les hommes de la Libération — qui n'avaient rien à voir avec Vichy — ont installé et mis en place ce qui est devenu l'actuel C.N.C. à une époque de transition et de renouveau où l'industrie cinématographique française était pratiquement morte. Le Comité de Libération du Cinéma français qui, à travers la clandestinité et l'insurrection d'août 44, avait préservé de son mieux les moyens de production et sauvé, notamment avec Henri Langlois — encore lui —, beaucoup de films français et étrangers, avait pour tâche immédiate de permettre à un cinéma français, élément de la culture nationale, de reprendre sa place sur le marché national et extérieur. C'est ainsi que la création d'un C.N.C. s'avéra nécessaire et bénéfique.
Très vite le film français se trouva dangereusement attaqué par un heureux rival, puissant, organisé et riche : le cinéma américain, entrant librement en France par les fameux « Accords Blum-Byrnes ». Avec la liberté du pot

de fer contre le pot de terre. De l'action des « Comités de Défense du Cinéma français » — encore des Comités de Défense... — issus de toutes les catégories de professionnels du cinéma, est née cette « Loi d'Aide » qui nous régit encore et qui a sauvé, pour un temps, le cinéma français.
Mais, dans la conception des hommes de la Libération, l'action d'organisation et de défense du cinéma français dirigée par le C.N.C. devait s'exercer avec la très large collaboration des organismes professionnels : patrons d'un côté, auteurs, techniciens, artistes et ouvriers de l'autre. Cette représentation paritaire devait se pratiquer à tous les échelons, à travers tous les rouages. Peu à peu, au fil des années, l'Etat a grignoté cette représentation professionnelle, la jugeant par trop revendicative et non conformiste, faisant montre vis-à-vis de la profession de la même incompréhension, défiance et désinvolture qu'il manifeste aujourd'hui dans l'Affaire Langlois. Ainsi, peu à peu, les organisations professionnelles se sont-elles trouvées pratiquement mises à la porte de ce qu'elles avaient elles-mêmes créé et ont été réduites à de petits rôles consultatifs, tandis que des nominations individuelles — également consultatives — flattaient quelques isolés en les plaçant arbitrairement au-dessus du « troupeau ».
La crise permanente du cinéma français (200 millions de spectateurs de moins en 1967 qu'en 1957, avec 10 millions de français de plus...) due à la fois au développement de la télévision, à la relative petitesse du marché français, à une francophonie réduite à l'échelle mondiale, et à la boulimie du ministère des Finances à notre égard, la nécessité toujours plus impérieuse d'une aide de l'Etat, rendent encore aujourd'hui indispensable le fonctionnement d'un organisme de contrôle, de gestion et d' « harmonisation ».
Dire qu'il s'agit là du meilleur des C.N.C. possibles ferait sourire. Bien des tracasseries inutiles pourraient être supprimées et de sages réglementations ne devraient pas prendre forme de brimades.
C'est en retrouvant l'esprit qui présida à sa naissance, en recréant à tous les échelons la collaboration entre les organisations professionnelles et les représentants de l'Etat, que le Centre du Cinéma pourra aider efficacement à la santé et au développement de notre métier. Et nous pourrions examinier ensemble, entre créateurs d'abord, puis en y associant bientôt les autres branches, les moyens de corriger et de redresser cet organisme nécessaire.

2 Le cinéma, traité en vache à lait par les Finances, a besoin d'aide. Celle obtenue en 1947-48 fut salutaire. Elle l'est encore. Elle le sera aussi dans le marché commun. Pour dissiper un malentendu, ce n'est pas l'Etat, mais bien les spectateurs qui la payent : une quote part supplémentaire du prix d'entrée étant affectée au fond d'aide.



« Monsieur » : Philippe Noiret et Gaby Morlay

L'avance sur recettes est venue s'ajouter au financement des films, et, incontestablement, a permis à beaucoup de jeunes de réaliser leur premier film. Quoi qu'on pense des films qui ont ainsi vu le jour, on ne peut que défendre le principe d'une telle aide.
Là aussi, pourtant, nous protestons contre le « fait du Prince », qui, par nomination administrative, désigne les membres de la commission appelée à appuyer ou rejeter (sans motifs publiés) les projets soumis. Qui est écarté aura toujours tendance à dire qu'il l'a été injustement. Qui voit des confrères plus heureux que lui risque de parler d'influences ou de recommandations. Au lieu donc du secret, du mystère et de la désignation privée, je suis partisan d'une commission nommée par les organismes professionnels — à parité avec les représentants ministériels — leurs membres siégeant ès-qualité, et que la décision (favorable ou non) soit motivée, que chaque projet ait son « avocat » et son « accusateur public » et que les « Juges » prennent publiquement leurs responsabilités.
Je pense enfin que la manne ne devrait être accordée qu'à un auteur, débutant ou non, et non à des sociétés. Ainsi l'auteur pourrait-il donner de la vie à ces « associations de réalisateurs et de techniciens » dont je reparlerai.

3 La TV est incontestablement grande dévoreuse de films, sous tous leurs aspects. Il est vrai que des soi-disant « émissions » ne sont que des montages d'images, le plus souvent sans indication d'origine, que des hommes s'intitulent facilement « auteurs » avec les dépouilles des autres... et qu'une Cinémathèque où la TV puiserait librement serait un danger très grand pour l'avenir du cinéma.
Une statistique, faite par le Syndicat des Techniciens, et portant sur quatre semaines : du 21 janvier au 17 février 68 (soit comprenant les 2 semaines de Jeux Olympiques), consacrée aux seuls grands films et moyens métrages projetés par la télévision, a donné les résultats suivants :
O.R.T.F. (2 chaînes) : 21 grands films : 6 français, 14 U.S.A., 1 italien ; 23 moyens métrages U.S.A. et 1 moyen métrage allemand. Pour les seuls dimanches : 13 films.
TV Luxembourg : 30 films (21 U.S.A., 4 étrangers divers, 5 français).
TV Monte-Carlo : 28 films (15 U.S.A., 3 étrangers divers, 10 français).
TV Suisse : 15 films (14 U.S.A., 1 étranger).
Pourquoi vouloir qu'un spectateur de curiosité artistique moyenne et d'un âge qui ne sollicite plus en lui le frétillant désir de sortir de chez soi, mais qui préoccupé au contraire par les complications de transport, de parking, ou même d'argent, se déplace pour aller au cinéma ?
Mais la question de la TV est en elle-même beaucoup plus vaste. Elle se rattache à un examen approfondi de la transformation technique actuelle de l'art de l'image, aux « progrès » en cours, et à l'essor révolutionnaire et irréversible des nouveaux procédés.
Tout cela nécessite une étude particulière qui doit conduire à un accord général Cinéma-Télévision, et non à quelques petits ballons d'oxygène destinés à calmer des cinéastes qui ne voient pas plus loin que le bout de leur pellicule.

4 Sans expérience de ce problème. Je ne puis que me réjouir de ces initiatives apparemment individuelles, et je souhaite apprendre de cette enquête comment ces coproductions ont pris naissance. Leur avenir me paraît

dépendre également du nécessaire accord général entre Cinéma et Télévision.

5 Certes, il est bon que des créateurs aient fondé leur maison de production.
Beaucoup des producteurs « indépendants » d'autrefois ont disparu ou n'ont plus de capitaux. Et dans notre pays les phénomènes de concentration de production ou de distribution n'ont jamais donné naissance qu'à des films qui se voulaient « commerciaux » et « cosmopolites ». C'est donc par des auteurs-producteurs « indépendants » (dans la mesure où ils arrivent à s'entendre avec les distributeurs) que l'originalité, la qualité, l'esprit peuvent continuer à souffler.
Pourquoi des familles, des parents, des héritages, ne serviraient-ils pas à fonder une maison de production, comme on achetait (et achète encore) une charge de notaire ou d'agent de change, ou un cabinet de médecin ? Mais tous les cinéastes n'ont pas la chance d'être nés « riches » et il est difficile de conseiller à des auteurs et réalisateurs sans travail de fonder leur propre maison de production...
C'est pourquoi je défends le principe des associations de techniciens et d'auteurs, pouvant bénéficier d'un appui du C.N.C., d'une avance sur recette, d'une aide et d'un statut spécial sur les Sociétés. Eventuellement d'un accord avec la TV.
Les premiers projets qui ont vu le jour au C.N.C. après des consultations trop hâtives de la profession sont loin de nous donner satisfaction. Mais la voie est tracée. Syndicats et associations d'auteurs se proposent de faire mieux et de faire triompher leurs points de vue.

6 J'ai dit que le problème du Cinéma et de la Télévision devait être repensé dans son ensemble. Et j'y reviendrai plus loin.
Ayant en effet répondu de mon mieux aux six questions je voudrais maintenant tenter d'aller plus loin.
Depuis longtemps déjà, les organisations syndicales du Spectacle : Syndicat national des auteurs et compositeurs, Syndicat des Techniciens de la production cinématographique, Syndicat des acteurs, Syndicat des Travailleurs du Film, ont tenté d'analyser les raisons de la crise du cinéma et se sont réunis pour en discuter.
Il ne suffit pas d'analyser une situation, il faut savoir la créer.
Pour nous, le cinéma est loin d'être « mort » et la Télévision actuelle n'est pas son heureux successeur : c'est vers un **art audiovisuel** que nous allons.
Je voudrais résumer rapidement les thèmes sur lesquels nous avons travaillé :

1) Nous avons parlé d'abord des raisons de la « crise » :
Inconfort des salles — coût des places en exclusivité — absence de salles dans les grands ensembles et les campagnes...
Evolution de la vie : développement quantitatif de la TV, difficultés de circulation et parking — week-ends et recherches des espaces verts.
Financement : pour le capitaliste d'aujourd'hui le film n'est qu'une marchandise exceptionnellement « rentable » : il choisit d'autres investissements. — Abus des taxes de l'Etat.
Artistiquement : un « divorce » s'est-il produit entre une portion importante des spectateurs et certaines formes de cinéma : grosses machines au niveau mental bas — « jeune cinéma » dont le sujet ou la forme déroutent un public traditionnaliste — films dits « bon marché » produits dans des conditions de qualité douteuse et donnant le plus souvent des résultats médiocres — Insuffisance des circuits d'art et d'essai pour amortir des films originaux et indépendants ?

2) Nous avons étudié ensuite la transformation technique de notre métier :
Télévision d'abord, puis le développement du « film » magnétique et ses incidences. Le bouleversement qui en résultera : notre imagination peut en être surprise, mais notre esprit ne doit pas l'être.
Nous avons examiné aussi les problèmes du développement de l'exploitation publique télévisée, et du « cinéma à domicile ».

3) **Nous nous sommes penchés** (comme on dit) **sur les conditions du marché national et extérieur du film français :**
Et d'abord nous avons tenté de définir ce que c'est qu'un « film français », question qui devient très importante à l'aube du Marché Commun... ;
relevé les contradictions gouvernementales faisant de nous à la fois « instrument de culture » et « vache à lait »... ;
conclu à la nécessité du soutien de l'Etat dans un marché francophone réduit ;
étudié ce qui nous attend dans le Marché Commun, et à quelle sauce nous ne voulons pas être mangés...

4) **Enfin et surtout nous avons voulu fixer des points positifs :**
A) Financement des films :
Par le Soutien de l'Etat, la détaxation, une caisse mutuelle de crédits, l'utilisation de l'U.G.C. secteur nationalisé.
Par les associations de Techniciens-auteurs-acteurs dont j'ai déjà parlé tout à l'heure et pour lesquelles il est indispensable d'obtenir des garanties sérieuses d'appui, et de gestion.
Par des contacts pour une Entente avec les Salles d'Art et d'Essai.
B) Nous prônons la Perception dans les Salles :
Analogue à celle qui existe depuis... 1792 pour le Théâtre...
Intéressement au succès de l'œuvre, assainissement de l'exploitation et de la distribution, avec pour corollaire l'augmentation des recettes, et une garantie certaine de clarté pour les producteurs de bonne volonté.
C) Exploitation en France et à l'étranger :
Nécessité d'un accord avec les salles d'art et d'essai et maisons de la culture,
ainsi que les cinés-clubs, les maisons du peuple, les municipalités,
... et l'U.G.C., secteur nationalisé ;
nécessité du soutien de l'Etat pour la diffusion à l'étranger.
D) Accord général avec la Télévision : J'en ai déjà parlé.
Il s'agit d'une entente avec l'O.R.T.F. (entreprise de spectacle la plus favorisée qui soit), avec ses sous-traitants, avec les postes privés, avec les Services culturels et d'enseignement, pour régler la production, la coproduction, l'exploitation et l'utilisation des films, et d'une manière générale tous les progrès et toutes les transformations nés de l'évolution technique et sociale. Déjà les Syndicats du Cinéma ont pris contact avec ceux de la Télévision.
E) Les problèmes de l'enseignement : Cinémathèque... Ecoles de l'art audiovisuel, etc., n'ont bien entendu pas été oubliés.
Pardon d'avoir voulu vous informer si longuement, mais il me semble que cela vous concerne, nous concerne tous.
Beaucoup de ceux qui me liront sont restés en dehors des organisations syndicales ou professionnelles. Et pourtant, ils participent — souvent activement — au cinéma d'aujourd'hui... et de demain.
Bien des malentendus, des réticences, parfois des griefs, subsistent chez les uns comme chez les autres.
En répondant à cette enquête, je ne vous appelle pas « à devenir membres d'un syndicat » mais à considérer que les Syndicats font un travail utile et qui sans doute serait meilleur si des êtres jeunes et dynamiques venaient y défendre leurs points de vue. Nous vivons à une époque collective où nous avons besoin d'être groupés pour mieux nous défendre. Et l'Affaire Langlois est encore là pour nous le rappeler...
En conclusion, je souhaite que bientôt — et peut-être à l'appel du Comité de Défense de la Cinémathèque française — puissent s'asseoir autour d'une **table ronde** de la profession syndiqués et non-syndiqués, pour étudier ensemble, hardiment, de quoi leur avenir commun est fait, et quels sont les meilleurs moyens de prendre, ensemble, la direction de cet avenir.

francis leroi

1 Personne n'est parvenu encore à définir le rôle exact du C.N.C. Per-

sonnellement j'ai toujours eu des rapports cordiaux avec quelques fonctionnaires du Centre. Il semble, au premier abord, mais peut-être est-ce une erreur d'optique, que le rôle de l'Etat dans le domaine cinématographique se borne surtout à défendre les intérêts des syndicats en se faisant leur complice avec le système aberrant des cartes professionnelles. Sans doute est-ce là la première tâche du Centre.

D'autre part l'escroquerie à la « loi d'aide » qui consiste à priver les producteurs indépendants de 50 % de leurs gains lorsqu'ils produisent des films en dehors des normes officielles, est en soi une injustice propre au cinéma, seule industrie française à accepter une tutelle financière de l'Etat. Je me demande ce que dirait M. Dassault si l'Etat lui retirait la moitié de ses gains sous prétexte que les techniciens de ses usines ne possèdent pas de carte professionnelle donnée par les syndicats. Ce qui tend à dire que je ne vois pas à quoi sert le C.N.C. positivement. Son action m'a toujours paru plutôt négative.

2 L'avance sur recettes devient un racket monté par les milieux littéraires parisiens pour se donner à eux-mêmes de l'argent pour financer leurs propres films. Je vous garantis que n'importe quelle adaptation de Robbe-Grillet, Butor, Vichniac, Mauriac, etc. reçoit d'office l'avance. De toute façon à partir du moment où je conteste la nécessité du scénario, je ne vois pas comment une telle commission pourrait justifier son existence, à moins qu'un jour des cinéphiles (comme Marcel Brion), ou des cinéastes, critiques, constituent eux-mêmes la commission. Je vais d'ailleurs présenter un prochain projet à la commission actuelle sous forme d'un court film en 8 mm.

3 La télévision est un spectacle de famille et le cinéma un spectacle de couples. Le cinéma est donc réservé aux jeunes qui n'ont pas le goût de la vie de famille. Tant qu'il y aura des jeunes et des films pour eux, il y aura des spectateurs de cinéma. Le problème évidemment c'est que tous les films pour les jeunes sont interdits aux moins de 18 ans... Quant à la programmation des films à la TV (deuxième chaîne surtout) elle est excellente, et les admirables émissions de Labarthe, Tchernia, par exemple, ne peuvent que donner le goût d'aller au cinéma. Il n'y aura plus de concurrence entre le ciné et la TV le jour où le ciné montrera seulement ce que la TV ne peut pas montrer (c'est-à-dire pratiquement tout ce qui est un tant soit peu non-conformiste). La TV a condamné à mort le cinéma de consommation standard, qui est maintenant devenu les feuilletons les films TV (style Agence O).

« Ciné-Girl » : Christine Guého.



4 Les films produits dans le cadre de ce système ont été réalisés par des auteurs de grand talent. Cela permet aux gens qui n'iront jamais voir un film de Bresson ou de Rossellini de les apprécier quand même.

5 Les metteurs en scène doivent devenir leur propre producteur. Et là, le Centre justement justifierait son rôle en favorisant cet état de fait. Car ce sont souvent les réalisateurs qui « montent » eux-mêmes leurs propres affaires, et je ne vois pas pourquoi ils les feraient gérer par des gens qui d'une part les volent, et ensuite se donnent le droit de contrôler voire mutiler leur œuvre ou leur inspiration. La race de l'intermédiaire entre les distributeurs et l'auteur — c'est-à-dire les producteurs — est en cours de disparition.

6 Ce n'est pas une conclusion, mais une évidente constatation. Si on réfléchit que dans quelques années les films magnétoscopés sur mini-cassettes vont complètement révolutionner et la conception actuelle de la TV et celle du cinéma. Cette triste constatation me semble donc très provisoire et ne concerne guère notre génération disposée à s'adapter à toute révolution. Je dirai même désirant une Révolution.

luc moullet

1 Non. L'Etat a une politique à trop court terme. Il ne cherche pas à améliorer la situation de la profession. Il se contente de faire en sorte que les différents syndicats professionnels n'aient rien à lui reprocher.

Les techniciens chôment. Qu'à cela ne tienne. Le C.N.C. décrète l'emploi forcé des techniciens inutiles. Peu lui chaut que les producteurs annulent, avant même qu'ils soient signés, les contrats des techniciens moyennant promesses ou petites enveloppes. Le C.N.C. est couvert vis-à-vis des techniciens.

Les affaires des industries techniques baissent-elles ? Le C.N.C. oblige alors les producteurs à augmenter la part industries techniques dans le devis adjoint à la demande d'autorisation de tournage. Après, les producteurs peuvent faire ce qu'ils veulent.

Il manque au C.N.C. une personnalité suffisamment forte pour prendre initiatives et risques et cesser ce travail de maquilleur.

De plus, l'Etat fait payer très cher son intervention : en 1965, le C.N.C. a perçu dans les salles 7 milliards, qu'il a redistribués à la profession. Mais ses frais de fonctionnement se sont élevés à 800 millions (soit 11 % des sommes qu'il gère), essentiellement payés par des cotisations de la profession. En plus, ces 7 milliards, il ne les rend à la profession qu'un an après en moyenne, lui faisant perdre 700 millions d'intérêts. Bien sûr, ces 7 milliards sont exemptés de toutes taxes, mais s'ils n'étaient pas exemptés, le taux de ces taxes pourrait facilement être diminué de façon que le fisc n'en tire aucune plus-value.

On peut estimer à au moins 1 milliard le temps que le C.N.C. fait perdre chaque année à la profession (démarches, formulaires, séduction, travail comptable) et à 2 milliards minimum les frais de production et d'exploitation inutiles qu'il impose. Le C.N.C. coûte au moins 5 milliards par an à la profession. C'est beaucoup, d'autant que ce chiffre augmente alors que les recettes baissent.

Mon expérience : l'Etat m'a pris des sous sur mes courts métrages. Il m'en a donné beaucoup sur mon premier long. Je prévois qu'il m'en donnera très peu sur mon second, et beaucoup sur mon troisième. Il y a un progrès très net, qui tient à ce que j'ai appris à mieux comprendre l'Etat. Ça demande du temps. Il faut considérer l'Etat comme un client, même s'il vous paie avec vos sous, le cajoler, le chouchouter, lui parler de sa petite fille et de son petit chien. C'est absurde, mais c'est comme ça. De plus, l'Etat est meilleur client que n'importe quel distributeur, et quand il paie, c'est toujours beaucoup, et sans trop faire attendre, car il est toujours solvable.

Jusqu'à nouvel ordre, je suis satisfait du rôle que l'Etat joue auprès de moi, mais je ne suis pas satisfait du rôle qu'il joue auprès de la profession en général. Je suis satisfait de ne pas en être satisfait. C'est que je mène mieux ma barque que lui, et ça me flatte, ce qui est excellent pour le moral de l'artiste.

2 Sans l'avance, n'auraient pas été faits « Les Grands moments », « Le Journal d'une femme en blanc », « La Musica », « Un homme et une femme », « Les Idoles », « Marie Soleil », « La Vieille dame indigne ».

De l'autre côté, sans l'avance, n'au-


« Les Contrebandières » : Françoise Vatel et Monique Thiriet

raient pas été faites les tapes-naves suivantes : « Le Coup de grâce », « La Famille Hernandez », « Fraternelle Amazonie », « Une nuit à Tibériade » et celle « des Adieux », « La Sentinelle endormie », « La Dame de pique », « Le Dimanche de la vie », « L'Affût », « Bérénice », « Le Démoniaque », « Soledad », « Le Fou du labo 4 », « Des garçons et des filles », « Le Treizième Caprice ».
Plus de mauvais films que de bons, mais il y en a de bons, pas tous les bons, quelques-uns seulement parmi les bons. C'est quand même positif. Ça pourrait l'être plus. Comment ?
D'autres que moi veulent remplacer les écrivains de la commission donnant les avances par des gens du cinéma. Outre que le copinage risque alors d'augmenter, on peut craindre que les producteurs les plus puissants noyautent la commission. De plus, les audaces relatives de l'actuelle Commission ne sont tolérées par la grosse industrie que parce que la Commission n'est pas à la fois juge et partie. Et puis, méfiez-vous des « techniciens » des commissions · cette commission d'écrivains est tout de même autrement compétente en cinéma que la Commission Inférieure Technique, qui vient de couronner « Caroline chérie » et « Le Pacha » après avoir attaqué un an et demi durant « La Religieuse ».
Les critères de sélection : la commission devrait se méfier de l'excellent scénario à thème social, bien cartésien et irréprochable (« Vie normale », « Voleuse », « Permission », « Jeudi on chantera comme dimanche ») qui donne un film généralement irréprochable, mais sans grand intérêt. Elle devrait essayer d'accepter des scénarii comparables à ceux refusés par elle avant tournage et qui furent des succès critiques et commerciaux (« Vieil homme et l'enfant », « Religieuse », « Masculin féminin », « Collectionneuse »).
La nature de l'avance : elle donne beaucoup trop de sous (30 millions en moyenne) à beaucoup trop peu de films (23 environ). Des petites productions risquées comme « Le Coup de grâce », « Bérénice », « Le Démoniaque », « Au pan coupé », « La Vie normale », « La Permission » auraient pu être faites pour 5 à 15 millions et ne recevoir que 2 à 6 millions au lieu de 15 ou 30. En forçant les producteurs à augmenter leurs dépenses au-delà de ce qu'ils peuvent normalement récupérer, le C.N.C. les expose à des lendemains tragiques : un producteur qui avait fait trois de ses quatre films avec l'avance en a fait faillite ! Le cadeau était empoisonné. Je sais bien que cette gabegie favorise techniciens et industries techniques (si toutefois le producteur a encore de quoi les payer...). Mieux vaudrait alors les favoriser directement par des subventions accrues ou un fonds de secours aux chômeurs (ce qui éviterait les charges sociales, les taxes, les frais de bouffe, de transport et de régie inutiles).

3 Les programmes V.O. de la deuxième chaine attirent les spectateurs vers les salles passant les mêmes films (« L'Impératrice Rouge ») ou d'autres films du même auteur. La publicité (extraits de films, interviews) faite par la T.V. au bon cinéma est considérable, et la T.V. ne réclame rien en retour.
C'est la T.V. en soi — avec ou sans cinéfilms — et non les cinéfilms qu'elle passe qui fait perdre des spectateurs aux salles : le pourcentage de fréquentation T.V. des cinéfilms est à peu près égal à celui des téléfilms. Donc, le temps moyen de vision des téléfilms suffit à expliquer — entre autres raisons — la désaffection des salles.
J'ajoute que le travail des cinéastes est nettement moins exploité à la T.V. que celui des téléastes. C'est facile à vérifier. Et que les cinéfilms, depuis quelques années, sont impressionnés autant pour la T.V. que pour les salles, comme le confirme la généralisation de la couleur depuis l'avènement de la T.V. couleur.

4 Je n'ai pas d'expérience semblable : la T.V. ne s'intéresse qu'aux réalilisateurs très connus. Les petits réalisateurs comme moi, s'ils réussissent à faire accepter leurs projets, n'ont pas les mains libres et travaillent inutilement des mois durant pour arriver à un résultat généralement modeste.
Je suis pour, bien sûr.

5 Oh oui. Si je produis moi-même mes films, c'est parce que les producteurs de mes deux premiers films ont arrêté les frais juste après le mixage. J'ai dû payer la finition. Mes producteurs et moi-même avons alors perdu des sous. C'est pourquoi j'ai produit « Brigitte et Brigitte », qui est bénéficiaire. A moins que son existence soit en jeu, un pur producteur s'occupe moins de ses productions qu'un producteur-réalisateur, à qui ses films tiennent plus à cœur. Il est plus efficace, plus tenace, alors que le pur producteur craque inévitablement un jour ou l'autre. Presque tout le monde — sauf les cocos — est devenu ou deviendra plus ou moins son propre producteur.

6 La surimposition du film par rapport aux autres industries se corrige déjà par la franchise fiscale dont bénéficie l'aide au ciné perçue dans les salles et redistribuée à la profession (ce qui diminue en fait de 9 % le montant des taxes).
En réalité, la T.V. est beaucoup plus imposée que le ciné : elle a conclu un tas d'accords qui l'obligent à engager un nombre important de collaborateurs inutiles, à payer des charges sociales, sans parler de la gabegie coutumière à toutes les entreprises officielles (responsables oisifs grassements payés, immobilisations longues et sans raison). Le producteur de films peut éviter tout cela (grâce aux coopératives notamment). S'il ne le fait pas, c'est sa faute, pas celle de l'Etat.
Je regrette de retrouver dans les « Cahiers » ce pont aux ânes de la taxe sur les spectacles : les 10 % (8 milliards) de taxe supplémentaire ne sont pas les futurs responsables de la mort du cinéma, qui dépense en inutilités 30 % à la production et 10 % à l'exploitation. Cette taxe reste trop sévère, certes, mais, étant dégressive et favorisant l'Art et l'Essai, elle défavorise doublement la grosse soupe : « Les Grandes vacances » paient un taux de taxe plus élevé que « Pop Game ». Augmenterait-on cette taxe qu'il y aurait plus de bons films. J'ajoute que l'exportation est détaxée, ce qui

favorise encore les bons films au détriment des mauvais.
De plus, le film est moins taxé que les autres industries qui paient la taxe à la production sur le coût total de leur production, alors que les producteurs de films ne la payaient que sur la pellicule, d'où économie pour eux de 4 milliards qui compensent un peu les 8 milliards de la taxe sur les spectacles.
Deux taxes sont effectivement déloyales, parce que non proportionnelles au coût ni aux recettes : l'odieuse patente (je paie le même droit fixe que Robert Dorfmann) et surtout la scandaleuse taxe à la sortie : « Pop Game » paie la même taxe de sortie qu' « Oscar » qui a coûté cent fois plus et fait cinquante fois plus de recettes. Les syndicats, dirigés par les plus gros marchands de soupe, ne protestent jamais contre ces taxes iniques, qui désavantagent les petits producteurs, et protestent toujours contre la taxe sur les spectacles, qui favorise ces petits producteurs. Aux « Cahiers » de renverser la vapeur.

marcel ophuls

1 On... nous... c'est-à-dire le « Corps constitué » du Cinéma français, on a bien, maintenant, la Cinémathèque qu'on mérite ! Longtemps, sous le règne de M. Henri Langlois, nous avons eu beaucoup mieux que ce qu'on méritait. Maintenant, grâce aux maladresses des sous-fifres d'un régime, dont les notions de Kultur sont concrétisées par la décoration des paquebots de la Cie Générale Transatlantique, les rapports réels entre nos pouvoirs publics et les clercs de notre cinéma qui ont cent fois trahi, sont enfin étalés à la lumière du jour. Tant mieux ! Justice est faite.
Si je me sens néanmoins personnellement concerné par le scandale de l'affaire Langlois, ce n'est pas que je me sente animé par un quelconque mouvement de solidarité vis-à-vis du Cinéma Français (avec un grand C, un grand F !), cinéma dont je n'ai jamais beaucoup goûté ni les options fondamentales ni l'esprit dans son ensemble. A l'heure de Guitry, n'y admirait-on pas L'Herbier, et à l'heure du grand Renoir, ne préférait-on pas Duvivier ? Et M. Langlois lui-même n'a-t-il pas souvent apporté la consécration à des gloires lorsqu'elles étaient posthumes ? Je n'éprouve aucun besoin donc, de défendre un corps constitué qui, comme toutes les corporations de ce pays depuis Louis XIV, et surtout les corporations à vocation intellectuelle, n'a jamais lutté pour la liberté d'expression qu'au nom de « l'expression de soi », a tout fait pour s'ériger en caste privilégiée, et pour jouir des privilèges de caste, acceptant tous les compromis bourgeois qu'un tel choix comporte. Mon engagement personnel dans les rangs du « Comité de Défense » n'est donc aucunement conditionné par des considérations kulturelles, mais n'est que l'effet d'un réflexe bassement politique.
J'estime que la « Glerchschaltung » (« Mise sur la voie unique », procédé étiqueté par feu le génial Dr Gœbbels) et le « fait du Roi », procédé plus traditionnellement français, doivent être contrés là où ils se rencontrent, c'est-à-dire à chaque coin de salon, dans bien des rédactions, dans bien des régies de télévision, une heure avant l'antenne. Mais il est difficile à une corporation de clercs qui ont cent fois trahi d'avoir, vis-à-vis de l'arbitraire politique, des hauts-le-corps tant soit peu cohérents. C'est ce qui rend, en France comme en Allemagne, la tâche de toutes les idéologies autoritaires particulièrement aisée, de la Révolution nationale au National-socialisme en passant par Charles Maurras et ce brave général Boulanger.
Le Nouveau Cinéma, à mon avis, soutenu par le réseau de la jeune critique, par le parisianisme littéraire, par le jeu des festivals et des ciné-clubs, s'est rendu coupable d'une trahison de clercs, selon la définition qu'en donnait Julien Benda, particulièrement flagrante, et tout à fait magistrale, ce qui nous amène à la deuxième question.

2 Notre corporation s'est servie des appuis de Malraux, du snobisme des salons, des subsides du pouvoir et des comités kulturels, tant que cela nous a permis de tourner des films, fauchés mais soi-disant « libres ». Tous les moyens étaient bons pour financer cette nouvelle forme de commercialisme, y compris l'alliance avec des producteurs soucieux de rentrées rapides sur investissement minime, y compris le traficotage des prix, des primes et des labels.
Moyennant quoi, et malgré toutes les prétentions arrogantes et révolutionnaires concernant la forme et le fond, malgré toutes les revendications de « liberté d'expression », jamais notre cinéma n'a été aussi bourgeois, aussi conformiste, aussi platement apolitique que depuis quelques années (exception faite, bien sûr, de Jean-Luc Godard qui, malgré ses velléités de vieil humaniste pleurnichard et sorbonnard, arrive à dire un certain nombre de choses, et inventer un certain nombre de libertés formelles. Exception faite, aussi, de François Truffaut, qui est le contraire d'un cinéaste « moderne »).
Le protectionnisme que réclament les cinéastes français au nom de la liberté d'expression est le même que celui que réclament les industriels étriqués lorsqu'ils exigent des barrières douanières au nom de la liberté d'entreprise. Comme disent les Amerloques (qui ont toujours eu, et continuent d'avoir le plus grand cinéma du monde, parce qu'ils refusent ce genre de « garanties ») « You can't have your cake, and eat it too ».
Pour ma part, je trouve aussi humiliant, aussi stérilisant, de dépendre pour ma survie professionnelle, d'un comité de « personnalités » comprenant Raymond Queneau, Marguerite Duras, Gaetan Picon, François Mauriac et trois attachés d'ambassade, que de dépendre du bon vouloir de la femme d'un coproducteur suisse d'origine roumaine. Oserai-je ajouter... au contraire ?
A mon avis, il faut abolir le C.N.C., les avances sur recettes, la plupart des festivals, toute l'ingérence de la notion de kultur dans l'art le plus populaire et le plus vivant de notre siècle.
Ensuite, il faut **détaxer** le cinéma. C'est la seule façon de le libérer, de l'encourager. Ensuite peut-être pourra-t-on subventionner les salles d'art et d'essai, pour leur permettre de jouer des films non commerciaux.

3 Que l'on puisse voir les films de Sacha Guitry, de Fred Astaire et des Marx Brothers en restant chez soi, je n'y vois que des avantages, surtout si on habite la banlieue et qu'on est père de famille. Tout autre raisonnement revêt, une fois de plus, un caractère corporatif.

4 Pourquoi pas ? Mais l'O.R.T.F. étant une créature gaullisto-salonnarde, on retombe dans le même piège.

5 Mon père, le grand Max Ophuls, disait : « Il ne faut pas être son propre producteur, car l'une des tâches essentielles du metteur en scène est de faire monter le devis, et ainsi de représenter les intérêts du spectateur face au pouvoir de l'argent ». Je ne vois aucune raison de réviser ce jugement, en ce qui me concerne.

6 J'ai déjà répondu à cette question. Dans une heure, grassement subventionné par cette « entreprise de spectacle de France » qu'est l'O.R.T.F., je prends l'avion pour réaliser pour le prochain « Zoom » un reportage sur les mécanismes d'opinion d'un pays, les Etats-Unis d'Amérique, qui, malgré toutes ses tares et ses plaies béantes, sait ce que liberté d'expression veut dire...

jean-daniel pollet

1 Si le C.N.C. n'existait pas, il faudrait l'inventer. Sans lui, l'industrie cinématographique dépendrait d'une direction professionnelle rattachée au... ministère de l'Industrie et du Commerce. Cela signifierait, cela signifiera demain peut-être (en cas de suppression du C.N.C.) que les grandes déci-

sions intéressant notre sort seraient prises par les financiers les plus puissants, qui ne manqueraient pas de dominer cet organisme. On peut craindre que ces financiers ne soient pas particulièrement favorables au « cinéma d'auteur » en dépit de l'intérêt économique évident qui s'attache indirectement à l'existence de ce cinéma.



« Robinson Seul » : Tobias Engel.

Il faut toutefois noter que dans sa phase actuelle, et même depuis plusieurs années, le C.N.C. se refuse à remplir son rôle ; soumis à différentes influences, dont celle de la rue de Rivoli, devenue prépondérante, il tend à oublier que sa mission devrait d'abord obéir à des préoccupations d'ordre culturel. Malheureusement le C.N.C. accorde beaucoup plus d'attention aux suggestions de la Chambre syndicale des Producteurs qu'à celles émises par les auteurs de films. L'une des grandes idées du régime n'est-elle pas la concentration des sociétés ? En ce qui concerne le cinéma cette concentration ne pourrait s'appliquer sans grand dommage, car la multiplicité des sociétés de production et des auteurs est le seul garant de l'indépendance et de la variété des films réalisés.
Comment de hauts fonctionnaires peuvent-ils ainsi admettre que l'influence de l'Etat recule au profit des tenants de la doctrine désuète du libéralisme économique ? Par ailleurs, si la Direction du Cinéma pousse aujourd'hui devant elle des bureaucrates bornés comme Barbin (il y aurait bien d'autres exemples à citer), il va de soi qu'elle jette un discrédit sur ses méthodes. Mais les erreurs et les incapacités de certains représentants de l'Etat, d'un rang si élevé soit-il, ne devraient pas nous faire oublier que le C.N.C. est dans son principe et malgré tous ses travers, la seule institution qui permette la relative protection du cinéma dit marginal. Il est cependant peu probable qu'une institution qui se manifeste aujourd'hui par la décision scandaleuse d'évincer Langlois puisse par ailleurs progresser dans la mise au point d'un système cohérent et juste d'aide à la qualité. (Détaxation des films d'auteur, aide automatique majorée pour ces films, diminution progressive du taux de l'aide pour les grands succès commerciaux permettant de dégager les ressources nécessaires...)

2 La commission des avances sur recettes a été créée par l'Etat pour favoriser la création artistique, mais il faut remarquer que ce fonds est alimenté par les deniers du public et non par l'Etat lui-même.
Moins de dix millions de francs sont ainsi attribués annuellement. Si cette dotation était plus élevée, passait par exemple de dix à vingt millions de francs, on pourrait espérer :
a) que des avances plus substantielles permettraient aux films aidés d'être produits à coup sûr ;
b) que le nombre croissant des films aidés corrigerait les erreurs inévitables de la commission.
La formule générale d'aide à la qualité a d'ailleurs fait ses preuves, puisqu'en stimulant la production française de courts et de longs métrages, elle a convaincu certains pays étrangers de s'en inspirer. Un système analogue connaît son premier exercice en Italie et se trouve adopté par l'Allemagne.

3 La télévision poursuit activement sa concurrence déloyale à l'égard du cinéma, témoin en particulier les tarifs de location des films pratiqués par le monopole.

4 La coproduction de films avec la télévision constitue un léger correctif à cet état de fait. Malheureusement cette politique de collaboration se pratique au compte-gouttes, malgré les immenses avantages qu'elle comporte pour les deux parties en présence. Nous attendons avec intérêt l'étude de J.-C. Michaud sur les rapports cinéma-télévision. (La télévision est coproductrice minoritaire dans le film que j'achève maintenant : « Robinson Seul »).

5 Il est évident que les cinéastes qui ont fondé leur propre maison de production ou qui sont d'une manière ou d'une autre les coproducteurs de leurs films sont mieux armés que les autres pour défendre leur travail. Cependant ce qui pousse les réalisateurs à produire eux-mêmes ou à coproduire certains de leurs films n'est pas la nécessité de pouvoir défendre ces films après leur achèvement, mais plutôt la possibilité qu'ils ont ainsi de faire voir le jour à des projets qui autrement resteraient dans leurs tiroirs.

6 L'imposition à tous les niveaux du cinéma marque évidemment, par rapport à la télévision, un favoritisme déloyal. Elle empêche par ailleurs la majeure partie des films français d'avoir une rentabilité normale, et pousse les producteurs à n'accepter de financer que les films qui flattent les goûts du public le plus large. Les quelques producteurs qui, dans cette situation, continuent de s'intéresser au « cinéma d'auteur » sont héroïques ou fous.

eric rohmer

1 Ce qui ne me satisfait pas, c'est que l'Etat y joue un rôle. Le cinéma n'est pas un service public, n'est pas un monopole, n'est pas un organisme subventionné. Alors, oui, quel rôle peut bien jouer l'Etat ? Mouche du coche toujours, pion trop souvent.

2 N'ayant jamais bénéficié de « l'avance » avant tournage, je suis contre, très partialement. Pour être juste, donc, dirai-je, il faudrait donner à tous (aux grands parce qu'ils sont grands, aux petits pour les faire grandir) ou, ce qui revient au même, à personne. Il n'y a aucun critère possible de sélection. Sans ladite avance, presque tous les bons films auraient été tournés et bien des mauvais films n'auraient pas vu le jour. Une solution plus équitable serait, me semble-t-il, de détaxer, par exemple, tous les films qui passent dans les salles d'Art et d'Essai : au producteur, alors, de choisir entre la large audience et l'avantage fiscal.

3 Je ne crois pas que le problème soit là. Au contraire, cette compénétration des disciplines — même si l'une « exploite » l'autre — est bonne chose. La presse exploite, elle aussi, à sa manière, les spectacles dont elle rend compte. Elle dispense d'y aller. Elle invite à y aller.

4 Je pense que l'aide de l'Etat devrait se manifester, avant tout, sous forme de télédiffusion rémunérée à son juste prix. Le plus incroyable — suis-je le seul à le dire ? — est que l'obtention de l' « avance » est requise par l'O.R.T.F. comme condition préalable à tout accord. J'aurais trouvé juste que Cognacq-Jay finançât les recalés de la rue de Lübeck — et le choix n'eût pas été pire.

6 Que la télévision ait les faveurs de l'Etat, passe, et c'est normal : préférez-vous celles, imminentes, de la publicité ? Il est moins normal que le cinéma, seul entre tous les arts et spectacles, ait sa nette défaveur.

jacques tati

1 Il m'est difficile de critiquer le rôle joué par l'Etat dans notre profession,



« Playtime ».

n'ayant aucun élément de comparaison avec les autres pays producteurs de films.

A mon avis, le C.N.C. a eu tort de supprimer complètement son aide sur les recettes réalisées à l'étranger, ce qui incite nos producteurs à porter leurs efforts en vue d'une audience nationale plutôt qu'internationale.

2 Je pense qu'il peut être risqué de donner, dans un film de long métrage, une liberté artistique complète à un jeune cinéaste.

Par contre, faciliter le tournage de courts métrages et leur donner des débouchés commerciaux permettrait de découvrir rapidement de nouveaux talents (la plupart des véritables auteurs de films sont passés par cette école).

3 Je crois qu'il faut classer les films en deux catégories : ceux qui ont bien vieilli et ceux qui ont mal supporté les années.

Pour la première catégorie (films purement commerciaux), le passage à la télévision ne peut gêner que le spectateur, mais nullement l'organisateur ni le producteur.

Pour la deuxième catégorie, je pense que la nouvelle génération est plus satisfaite en allant les découvrir dans les salles de cinéma, cadre pour lequel ces films avaient été conçus.

Exemples : les Humphrey Bogart, « La Grande Illusion » de Jean Renoir et tout dernièrement, « Jeux Interdits » de René Clément.

4 Je ne crois pas beaucoup aux accords de coproduction Cinéma et Télévision, le petit et le grand écran demandant chacun une technique particulière et l'auteur se trouvant dans l'incapacité de satisfaire pleinement les deux.

5 Il est certain que le cinéaste qui participe à la production de son film est plus armé pour le défendre que s'il reste un simple salarié.

6 Il est évident que toutes les impositions, prises en charge fiscales, taxes, etc., qui grèvent aussi bien le cinéma que le théâtre, le cirque et le music-hall, font de la télévision — du fait de son statut privilégié — un concurrent déloyal.

françois truffaut

1 L'Etat joue un rôle d'oppresseur. Il traite le cinéma comme il traite les gens, méprisant les jeunes et les vieux, exploitant les autres.

2 Une commission est une commission, un jury est un jury (ce n'est pas Jean-Luc Godard qui m'a dicté ce début de phrase... mais c'est bien Malraux qui a écrit la suite...) : « Au sein de toute minorité intelligente siège une majorité d'imbéciles ». Quelle réforme souhaiterais-je apporter au système ? Je rêve comme tout le monde d'une Commission qui avantagerait mes copains plutôt que les copains des autres.

3 Catastrophe ! C'est une folie de donner des films ou des morceaux de films à la télévision. Fernandel a été une vedette de 1935 à 1965 ; Louis de Funès sera une vedette de 1966 à 1970 parce qu'en 1971, la télévision française programmera « Le Corniaud » à Noël et c'en sera terminé pour lui. Par contrat, les metteurs en scène français et les vedettes devraient empêcher le passage de leurs films dans les 4 minables télévisions francophones : Monte-Carlo, Luxembourg, Télé-Bruxelles et O.R.T.F. C'est très possible.

4 Très bien pour l'instant. Ce sera encore mieux quand nous aurons l'exemple d'un film qui aura également « marché » dans les salles. De tous les films, excellents, qui ont été produits de cette façon, ma préférence va à « L'Histoire Immortelle » qu'Orson Welles a tourné avec Jeanne Moreau.

5 Actuellement, un cinéaste purement metteur en scène ne peut guère survivre à moins de rejoindre la télévision. Il faut également être scénariste et producteur même si l'on n'écrit pas seul et même si l'on n'a pas créé une société.

Bien sûr, il faut protéger son travail et, par exemple, depuis l'Affaire Langlois, il est bon de spécifier dans nos contrats : « Le film ci-dessus mentionné ne pourra être projeté dans aucune Maison de la Culture sans autorisation spéciale du metteur en scène » mais, à la fin des fins, le jour où Malraux voudra nous faire guillotiner il le fera et ce sera douloureux car nous savons qu'il fait bien ce qu'il aime et très mal ce qu'il n'aime pas.

6 C'est évidemment de concurrence déloyale qu'il s'agit puisque la notion de prix de revient et de rentabilité n'existant pas à la télévision, c'est comme si Renault vendait ses voitures à 25 % du prix de revient et que l'Etat fasse supporter la différence en augmentant les impôts directs par exemple.

Une Société de production cinématographique supporte toutes les charges et impôts des autres branches de l'activité et même davantage car une taxe spécifique (taxe sur les spectacles, ancien Droit du pauvre, voir XIXe siècle) diminue le pourcentage lui revenant. Il faut enfin répéter que la France est dans le monde une des rares nations à n'avoir pas détaxé le Cinéma.



« Baisers volés » : Jean-Pierre Léaud et Claude Jade.



spécial 20% de remise

A l'occasion de notre numéro 200, nous sommes heureux de vous offrir une remise de 20 % pour tous les abonnements, réabonnements ou réabonnements anticipés pour une année :

— pour un abonnement normal d'un an (France et U.F.) : 53 F, au lieu de 66 F ;

— pour un abonnement étudiant ou ciné-club : 47 F au lieu de 58 F ;

— pour l'Etranger : 60 F, au lieu de 75 F.

Soit une économie, par rapport à l'achat au numéro, de 23 F dans le premier cas et de 29 F dans le second.

Cette offre est valable jusqu'au 30 juin 1968.

Envoyez vos nom et adresse accompagnés de votre règlement (par chèque bancaire, virement postal ou mandat) aux Editions de l'Etoile, 63, av. des Champs-Elysées, Paris 8.

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Zabrisky Point

« Zabrisky Point » est le titre actuel du film que Michelangelo Antonioni s'apprête à tourner pour la M.G.M. : c'est aussi celui de la petite ville américaine, dans l'Arizona, où toute la violence du monde se concentrera pendant quelques instants. « La seule façon que j'aie d'échapper à l'optique hollywoodienne est de réaliser un film sur la jeunesse, sur les jeunes. Et ce sera à travers leurs yeux et leurs mains que certaines contradictions occidentales (sentimentales et politiques) apparaîtront ». Après deux longues visites là-bas, Antonioni a découvert le terrain idéal pour continuer son épopée du présent. Présent politique, cette fois, puisque « Zabrisky » sera son film « le plus directement engagé ». Et présent géographique aussi : « L'Amérique ne sera pas un prétexte, une toile de fond comme d'une certaine façon l'était Londres dans « Blow up » ; à la rigueur, celui-ci pouvait se passer à Paris ou à New York, ce qui est impensable pour mon film américain ». Ajoutons que le film sera aussi révolutionnaire par rapport aux habitudes d'Antonioni sur d'autres plans : de travail, par exemple, puisque ce sera un film largement improvisé (« Je deviendrai fou ! »), joué par des acteurs américains pratiquement inconnus et qui comporte de nombreuses scènes dans la Vallée de la Mort. « Il faudrait donc commencer tout de suite, maintenant, au mois de mars. Mais je crois que ce ne sera pas possible, et il faudra que je tourne avec plus de 50 degrés... » « Zabrisky » sera en couleur (l'opérateur italien — pas encore choisi, puisque l'habituel Di Palma est occupé ailleurs — sera la seule exception dans une équipe totalement nationale) et presque sans dialogues. De la « fable », l'auteur ne veut rien dire : mystère jusqu'au moment où le scénario aura l'approbation définitive des producteurs. Toutes ces attentes et ces angoisses se passent pendant qu'Antonioni apprend à toute vitesse l'américain. — E. de G.

Baisers volés

Derniers tours de manivelle du septième long métrage de François Truffaut, « Baisers volés ». « Baisers volés » ? Un film en vitesse, intime et fauché. Sur le plateau, un palier d'immeuble rue Notre-Dame-de-Lorette, tout le monde est complice, jovial ; pas de tension, pas de surmenages, on pense aux tournages de Renoir. De la simplicité, de l'efficacité, de la rapidité. Truffaut dirige le jeu par retouches et petites poussées.

François Truffaut Je n'ai jamais aussi peu travaillé à un film. Depuis le début, il y a l'affaire Langlois, à laquelle je travaille pendant trois, quatre heures, le matin à mon bureau ; l'après-midi, je ne sais plus du tout ce que je tourne, il y a des moments où je ne me souviens même plus du rendez-vous de tournage. Ma secrétaire me le dit, j'arrive, il y a des acteurs que j'ai engagés deux mois auparavant et dont je ne me souviens plus, on écrit au café, en vitesse, les raccords qui manquent, les dialogues, et finalement on tourne en pleine euphorie. Comme si ça n'avait aucune importance.

Je crois que c'est le plus détendu de tous mes films. En même temps, comme il a des ambitions très concrètes, il faut que ce soit vivant, amusant. Donc, j'improvise beaucoup. Ce qui fait qu'on ne sait pas très bien, en définitive, comment ça tournera. Ça peut avoir la légèreté d'une feuille de papier à cigarettes, ça peut avoir aussi celle, plus cruelle, d'une lame de rasoir. Je pense néanmoins qu'on retombera sur nos pieds. Mais quand même, c'est la première fois depuis « Le pianiste » que je ne sais pas du tout vers quoi je vais, que je ne sais pas du tout comment ça finira.


« Baisers volés » : Jean-Pierre Léaud.

Cahiers On est donc aux antipodes de « Fahrenheit » ?

Truffaut Oui. C'est une petite production ; au départ, il n'y avait pas de scénario, juste vingt pages, le scénario a été fait quelques jours avant le tournage. Ça a été d'ailleurs difficile de convaincre les « Artistes Associés ». Et c'est à cause de cela que j'ai fait le film à Paris. Sinon mon projet était de le faire en province.

Cahiers Ça change votre manière de voir les choses ?

Truffaut Ah oui, complètement. On part sur d'autres pistes. Les personnages comptent plus que tout, plus que le décor, plus que l'exécution, même s'il faut que ce soit proprement fait. On fait des plans plus longs. Ça n'a donc aucun rapport avec ce que j'ai fait précédemment, avec « Fahrenheit », par exemple, où le décor avait le premier plan. J'avais besoin de ce changement. Dans « Fahrenheit » ou dans « La mariée était en noir » j'en étais arrivé à m'intéresser à des choses trop abstraites, et j'avais besoin de revenir au concret. Là, dans « Baisers volés », l'action n'avance que par petites touches, événement après événement, le tout très simple, près de la vie.

Cahiers Est-ce que par le biais de ce retour au concret, vous tentez de parler d'une certaine réalité d'aujourd'hui ?

Truffaut Non, je ne traite pas du tout de l'époque moderne. Si vous voulez, il y a la même différence entre « Masculin-Féminin » et ce film qu'entre un jerk et une valse. Moi, je suis nostalgique, totalement tourné vers le passé. Le titre du film par exemple est une référence à Charles Trénet. Je n'ai pas d'antenne pour ce qui est moderne. Je ne marche que par sensa-

tions, par choses déjà éprouvées. C'est un peu pour ça que mes films sont pleins de souvenirs de jeunesse. En faisant la préparation de celui-ci, je me suis d'ailleurs aperçu, et cela à chaque étape, que tout avait changé, les calots des soldats, le mont de piété, tout A ce moment-là, j'ai décidé de tricher, de faire du vieux, mais dans le Paris d'aujourd'hui. « Baisers volés », c'est un peu comme si l'on faisait un film qui se passe en 45, mais sans le dire. Voilà.

Cahiers C'est un scénario original ?

Truffaut Le scénario, je l'ai fait avec Claude de Givray et Bernard Revon. De Givray a souvent travaillé avec moi, et il a lui-même collaboré avec Revon sur « L'Amour à la chaine ». Ensemble, ils ont fait toute une partie dont je ne me suis pas du tout occupé, une partie journalistique, d'enquête. Ils sont allés interviewer des bottiers, des directeurs de magasins de chaussures, des détectives privés, bref tous les tenants des situations dans lesquelles j'expose Léaud. Ils ont fait ainsi des heures de magnétophone, dont on a retenu tout ce qui pouvait donner lieu à des gags, à des scènes cocasses, drôles. De cette partie documentaire, on a donc, tous les trois, dégagé des situations ouvertes, sans trop s'avancer dans les détails. Parce que les détails, on les fait au dernier moment. Finalement, ça donne une suite d'aventures qui s'organisent autour d'un personnage, Antoine Doinel, le héros des « 400 coups » et de « L'Amour à vingt ans ». C'est un petit peu Jean-Pierre Léaud dix ans après. Pour moi, Léaud est merveilleux, justement parce qu'il n'est pas moderne du tout Je le trouve complètement anachronique. Et puis il a un mimétisme tel que dans chaque film il ressemble au metteur en scène qui le fait tourner. Il ressemble beaucoup à Godard dans « Masculin-Féminin », à Skolimowski dans « Le Départ », et je crois qu'il me ressemble pas mal aussi dans ce film. Avec moi, il ne fera pas de grands gestes, comme dans « Le Départ ». C'est une question de trois ou quatre jours, et puis ça y est, il prend la couleur complètement.

Cahiers Face à Léaud, il y a Delphine Seyrig...

Truffaut Oui, ça c'est très amusant. Delphine Seyrig on l'a utilisée sur son prestige, mais de façon comique. Seyrig n'a jamais tenu de rôles comiques, mais elle le peut parfaitement, et en tout cas ça l'amuse beaucoup. En fait, d'ailleurs, elle ne joue pas comique. Elle joue comme elle joue d'habitude, mais dans un contexte de comédie. Ce qui fera rire, ce sera le couple Léaud-Seyrig, le contraste entre elle et lui. Parce que, vraiment, c'est énorme. Elle joue la femme d'un marchand de chaussures, et Jean-Pierre entre comme manutentionnaire dans le magasin. Et là, il devient amoureux d'elle, amoureux comme un fou, à travers ses lectures du « Lys dans la vallée » !

Cahiers Il y a eu ces derniers temps un grand nombre de premiers films de jeunes auteurs sortis, les avez-vous déjà vus ?

Truffaut Depuis que j'ai commencé de tourner je ne suis pas allé au cinéma. Mais dans un mois, je compte voir les cinq films qui viennent de sortir : le Simon, le Garrel, le Gilles, le Boisset et le Leroi. J'ai particulièrement envie de voir « Pop Game », on m'a dit que c'est celui qui me plairait le plus. « Pop Game » et « Anémone », ce sont les deux que je préférerais je crois. Mais vous savez, comme ça, a priori, ça m'est difficile d'en parler. (Propos recueillis au magnétophone par S.R)

Films à vendre

Depuis quelques semaines, une « galerie » parisienne (Givaudan - 201, bd Saint-Germain) présente au public, au lieu de dessins ou de peintures, des films et des bandes de magnétoscope. Ainsi se concrétise, pour la première fois en France, l'idée en soi pas très neuve d'utiliser pour la diffusion des films des circuits autres que les salles de projection classiques.

Il ne saurait être question d'apprécier la valeur de cette idée sur l'exposition en cours : du coup d'essai, celle-ci a en effet le caractère hétéroclite et approximatif, tant dans le choix des œuvres retenues que dans les données techniques de leur présentation La simple énumération permet d'ailleurs d'en juger : les trois films réellement passionnants de la sélection (« La boulangère de Monceau », d'Eric Rohmer, « Marie et le curé » de Diourka Medveczki et « La pomme » de Charles Matton) sont vendus sur bande magnétique de 12,5 mm, qui, dans l'état actuel de la technologie, ne donne que des images d'une définition nettement inférieure à, par exemple, celles de la télévision ; tous les autres (dont les plus intéressants sont « Visa de censure » de Pierre Clémenti et « One more time » de Daniel Pommereulle) sont des copies 16 mm standard.

Il semble évident que, du strict point de vue technique, aucune de ces deux solutions n'est réellement satisfaisante : le magnétoscope, de prix plus abordable, donne une image encore trop pauvre ; quant au 16 mm, le simple coût du tirage d'une copie standard est déjà trop élevé pour autoriser une diffusion en grande série. Les « éditeurs » devront donc commencer par trouver des supports moins onéreux : à court terme, ce sera très probablement le film « Super 8 », format choisi par Jean-Luc Godard pour un film d'une heure et demie qui sera « distribué » par Givaudan (par ailleurs, la galerie Aubry, rue de Seine, annonce son intention d'exposer très prochainement et concurremment peintures et films en « Super 8 » du cinéaste-peintre Peter Foldès) ; à long terme, le procédé « EVR » de la CBS, ou un dérivé, semble devoir présenter toutes les qualités désirées (économie, simplicité d'utilisation par branchement sur le récepteur de TV), du moins s'il est bien tel que le décrit l'énorme battage publicitaire fait autour de son nom.

« Marie et le curé » de Diourka Medveczki.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas improbable que cette forme nouvelle de diffusion, jointe à l'extension des moyens de tournage professionnel économiques (qu'on pense aussi à l'utilisation que Jean Rouch — et d'autres — se préparent à faire du « Super 8 ») arrive par une sorte de « feed-back » à transformer radicalement les conditions de production, dans le sens d'un considérable allègement des équipes et des moyens de tournage, et d'une notable diminution de son prix. Par ailleurs, on ne saurait rester indifférent à l'éventualité d'une diffusion par de tels circuits (pour l'instant limités au quartier Saint-Germain, mais dont l'extension dans toute la France est d'ores et déjà prévue) de tous les films que nous aimons : ce qui n'est pas impensable pour peu qu'un marché suffisant se dessine. Ce n'est encore qu'une hypothèse, mais elle n'a jamais été aussi près de prendre corps — J. A.

Nord

I Norvège

Le pays et les gens (magnifiques) se situent par rapport à tous autres décors ou modes de pensée existants sur un plan radicalement autre. Un peu la lune. Qu'en est-il là-bas du cinéma ?

Nous n'en connaissions guère que le sketch de « 4 x 4 », coproduction scandinave à quatre (« Cahiers », 181) dont la part norvégienne était de Rolf Klemens. Ledit Klemens fit ensuite « Klimax » (Cahiers, 178), pas génial mais intéressant. Il est maintenant employé de la télévision.

Depuis, heureusement, est venu Paul Lökkeberg, auteur du très bon « Liv » (Cahiers, 195), fils d'acteur et d'actrice (de théâtre) et qui, auparavant, avait fait du documentaire, du théâtre et de la télévision. C'est à Paul Lökkeberg que je dois la majeure partie des explications qui suivent. Il m'explique d'abord que le cinéma ici se fait avec l'argent des autorités (et ses inconvénients), et relève du Ministère de l'Eglise et de l'Education (puisque, comme dans tous les pays scandinaves, la Religion — protestante — est religion d'Etat). Une commission spéciale (à qui l'on doit fournir scénario, découpage, budget, liste des techniciens, liste des acteurs, liste des techniciens — le tout détaillé) décide de l'acceptation ou du rejet du film. C'est ainsi que « Liv » a été refusé. « Alors, j'ai fait un bordel ! dit Paul Lökkeberg, qui, ayant un peu étudié chez nous, manie pas mal notre langue, et trois semaines après, ça y était ! ».

Après avoir râlé, il avait fondé sa propre maison de pro-

duction. Comme il faut, pour avoir le droit de produire, fournir un capital égal à 10 % du budget du film, il eut l'idée d'investir son salaire de réalisateur et celui de sa femme Vibeke, actrice et interprète du film. Résultat : il a dû beaucoup déménager par la suite, car il n'est plus jamais arrivé à payer ses loyers.
Mais que se passe-t-il si le film est accepté ? Là, c'est plus simple : on va dans une banque, muni de la garantie que l'Etat vous a accordée, et la banque vous donne l'argent. Si au bout de trois ans le film n'a pas rapporté sa mise, alors l'Etat rembourse la banque.
Avec ce système, les intérêts commerciaux sont, en principe, éliminés Et d'autant plus que les cinémas eux-mêmes sont propriété des communes. Mais, en fait, le système joue uniquement en faveur du cinéma commercial car les gérants des cinémas ont à cœur de justifier leur position en faisant rentrer le plus d'argent possible dans la caisse de la commune qui les a nommés à ce poste. Autrement, ils se considéreraient (et on les considérerait) comme de mauvais directeurs. Ils refusent donc énergiquement tout ce qui leur semble un peu « risqué ». Il est vrai que depuis dix ans ils sont un peu moins intransigeants car ils peuvent toujours mettre une baisse de fréquentation sur le compte de la T.V. qui, de fait, leur enlève pas mal de monde.
Il n'empêche qu'il est toujours aussi dur qu'avant de faire un film qui sorte un peu de l'ordinaire (l'ordinaire étant représenté par les films de guerre et de résistance, généralement nuls, qui forment la quasi totalité des 6 à 10 films que produit par an la Norvège), car, à l'autre bout de la chaine, il y a toujours ce comité de sélection, composé de vieux cons butés, et qui joue, évidemment, un rôle de précensure. C'est même tellement paniquant que les auteurs norvégiens finissent par tous s'autocensurer, même inconsciemment, à force de se sentir guettés au tournant.
Cette censure s'exerce évidemment sur le « contenu » des films. Sur le sexe, surtout (dans ce pays où on interdit fréquemment les films suédois — qu'on va donc voir sur place grâce à des cars spéciaux), ainsi que sur la violence (on a interdit « Bonnie and Clyde »), et il ne faut pas oublier qu'il existe encore des gens, à l'Ouest du pays, qui croient que c'est un péché d'aller au théâtre ou au cinéma (ils ont d'ailleurs écouté avec beaucoup d'attention la petite causerie que je leur ai faite sur le jeune cinéma, genre qu'ils ont accepté avec une égalité d'âme d'autant plus grande qu'ils n'avaient jamais entendu parler non plus de l'ancien)
Mais la censure s'exerce aussi sur la « forme ». « Il faut faire son film au carré, dit Paul Lökkeberg, comme on fait son lit à l'armée » Car les membres de la fameuse Commission sont bien persuadés qu'ils sont là pour empêcher les « erreurs » et pour obliger les films à être très « artistiques ».
Résultat : les quelques jeunes débutants ont vite abandonné Quant aux anciens, ils continuent sur leur médiocre lancée, protégés de toute concurrence. C'est ce que précise Lökkeberg : « Ils sont protégés par une véritable assurance à la médiocrité, car on leur garantit la diffusion et la rentabilité de navets qui, partout ailleurs, représenteraient un suicide professionnel immédiat. »
On a cru, un temps, qu'il y aurait de l'espoir du côté de la production Norsk Film, mais rien d'utile ne se fit, et les cinéastes la boycottèrent. Là-dessus, on a renouvelé son personnel, et le nouveau directeur artistique semble décidé à faire quelque chose. On va essayer, entre autres, de la coproduction. Avec la Russie d'abord (on prépare un « Nansen »), puis avec la Suède. Et c'est peut-être ainsi que va se faire le prochain film de Lökkeberg.
Sujet : à l'intérieur d'une certaine société norvégienne (celle, justement, de l'Ouest), l'histoire d'une femme qui s'exclut de cette société pour être, finalement, récupérée par elle. Le film se passera à Bergen — par ailleurs ville magnifique. Titre : « Je suis là ». Le film sera également interprété par Vibeke Lökkeberg. Celle-ci a hâte de travailler de nouveau car, depuis qu'elle a fait du cinéma, on ne veut plus d'elle au théâtre où l'on tient à rester entre « vrais artistes ».
Il y a par ailleurs en Norvège une revue de cinéma qui persiste à exister. Elle s'appelle « Fant », du nom du plus célèbre film norvégien, réalisé (vers 1937) par Alfred Maurstadd et Toraff Sandö. La revue a paru en 1965, s'est arrêtée en 66 et reparaît depuis fin 67. Elle a quatre numéros par an.
La Norvège est un autre espace où les choses ont une autre forme et se conjuguent sous d'autres temps. Sa séduction — immense — est ailleurs, et même un cinéphile n'y saurait résister.


« La Veuve verte » de Jaako Pakkasvirta.

II Danemark

On reçoit un gros choc quand, venant de Norvège, on en vient au Danemark, pays de l'innommable léthargie. Tout ce qui fait le charme propre des pays voisins se retrouve ici dégradé, inversé. Quelque chose fait que le merveilleux équilibre nordique entre puritanisme et liberté s'est ici pourri. En place de puritanisme on a l'hypocrisie, et en place de liberté un laxisme superficiel qui est le masque de l'oppression la plus insidieuse et la plus féroce. Si l'on veut voir une jeunesse moralement écrasée, c'est au Danemark qu'il faut aller, le seul pays où les jeunes sont mis dans l'incapacité de rien faire et même rien penser qui aille contre la toute-puissance de l'ordre bourgeois.
Que produit le cinéma danois ? Essentiellement des comédies, à peu près du niveau de ce que fut notre « Congrès des belles-mères ». Quant au théâtre, on en est toujours rendu à « Alt Heidelberg » (gros morceau du répertoire de feue l'Allemagne impériale) qui, depuis 1903, obtient ici un fabuleux succès. On a bien essayé de jouer quelque « Antigone » devant les étudiants, mais ils ont détesté cette pièce où l'on voit une fille dénaturée qui manque outrageusement de respect à son brave oncle Créon. C'est d'ailleurs parce que l'idée même de contestation est inconcevable au Danemark qu'on se choque beaucoup de « Je suis curieuse », où Sjöman montre des gens qui parlent avec une certaine légèreté de l'ordre établi. On vérifie ici la beauté de l'idée première de Sjöman : utiliser l'inquiétude sexuelle (cas particulier en Suède d'une certaine inquiétude métaphysique) pour y accrocher l'inquiétude politique. Et Sjöman a toujours eu d'excellentes idées, même si le résultat est souvent moins bon (sauf dans « La Robe », son meilleur film — Cahiers, 171). Ici il est désastreux : le film est vraiment bête. Restent les scènes sexuelles (évidemment coupées en France), qui sont d'assez bonne venue.
Les seuls films danois sortables sont (avec « Utro » — Cahiers, 194 — de Astrid Henning-Jensen, qui n'avait pas travaillé depuis 1950) ceux du tandem Palle Kjaerulff-Schmidt-Klaus Rifbjerg, les meilleurs étant « Week-End » (Cahiers, 164) et « Un jour une guerre ». Il faut aussi espérer que Henning Carlsen, après avoir réalisé « La Faim » en Norvège, sera capable de faire l'équivalent au Danemark. Il y a d'ailleurs réalisé « Mennesker Möde » (« Des gens se rencontrent ») que je n'ai pas encore vu.
Reste aussi et surtout, bien sûr, Carl Theodor Dreyer.


Eija Pokkinen dans « La Veuve verte ».

Traversant Copenhague, fin janvier, je lui téléphonai — et demandai à l'appareil M. Carl Dreyer, oubliant qu'il voulait être appelé Théodor. Je ne l'avais pas revu depuis 1935 (entretien, Cahiers, 170). Il me dit que son film sur le Christ allait enfin se faire. Le Danemark lui avait consenti une petite subvention. Le reste viendrait, sûrement, de quelque producteur étranger. Il travaillait beaucoup (il tenait à récrire tout son script) et n'avait guère le temps de me voir dans la journée (je partais le soir même), mais nous pourrions nous voir lors de mon prochain passage à Copenhague, le 10 février.
Ce jour-là, malheureusement,

il y eut de l'imprévu, et je ne pus que l'atteindre au téléphone. Il travaillait toujours (et un producteur italien s'intéressait au film). Sa voix trahissait la fatigue. Il me dit de bien saluer les Cahiers de sa part. Il est mort, comme on sait, le 19 mars. Le dernier signe de vie qu'il nous ait donné (ce fut aussi son dernier geste public) fut ce télégramme qu'il envoya, dans les tous premiers, en faveur de Langlois.
De Dreyer, que dire d'autre ? C'était un géant. On risquerait de le trahir. Nous tâcherons de continuer à parler de son œuvre.
Je constatai cependant que Dreyer, au Danemark, était toujours aussi méprisé. Inutile même de discuter. On fuyait, gêné ou scandalisé. Je rencontrai pourtant une fois un Danois courageux. Il parla franc : « Nous ne voulons pas entendre parler de ce que ce monsieur veut nous raconter. Disons que c'est trop compliqué pour nous. Ou alors trop simple, comme vous voudrez... De toute façon, ça nous est égal. » On s'indignait d'ailleurs, un peu partout, de la subvention qu'on lui avait attribuée. Ne pourrait-on faire un meilleur usage de cet argent ? On espérait encore que le film ne se ferait pas... Cependant, à la cinémathèque danoise, on s'étonnait toujours de voir les étrangers porter tant d'intérêt à Dreyer. Pourquoi tenaient-ils tant à voir ses films ? Et Shirley Clarke, ayant elle aussi demandé du Dreyer, s'étonna fort de l'étonnement que sa demande suscita.
Elle venait pour sa part de présenter « Portrait of Jason » devant les élèves d'une école de cinéma danoise. Ils n'avaient pas eu l'air d'apprécier. Je la consolai en lui parlant de la Finlande où elle allait se rendre, pays fort vivace où elle allait enfin trouver des interlocuteurs valables. Là-dessus, nous continuâmes à tromper l'ennui danois en travaillant à compléter l'entretien que Jacques Rivette et moi avions eu avec elle, quelques jours auparavant, à Paris.
Je devais quitter le Danemark sur une autre impression marquante : un extraordinaire décor de dunes herbeuses où se nichent des fermes — le décor de « Ordet » que Dreyer réalisa d'après la pièce de Kaj Munk (voir entretien). Non loin de là : l'église où prêchait Kaj Munk, pasteur passionné. Derrière l'église, sa tombe. A une époque où le Danemark, par son obéissance, constituait pour Hitler un exemple de choix aux yeux du monde (cf. le mot célèbre de Churchill), Kaj Munk, lui, organisait avec ses fidèles de petites causeries où il démystifiait posément le nazisme. Cela choqua. Il fut dénoncé, et aussitôt, trois Danois et deux Allemands vinrent le chercher à son presbytère et l'exécutèrent dans les bois voisins.
Sur quelques points essentiels (dont cette volonté de ne rien dissocier, qui faisait Kaj Munk louanger d'un même élan sensualité et spiritualité), Dreyer et lui avaient su se rencontrer.

III Pays-Bas

A la Cinemanifestatie d'Utrecht, cependant, nous nous retrouvâmes à quelques-uns pour voir le « Bach » de Straub. Ambiance riche, drôle et vivante. Straub, qui vient de découvrir l'intégrale de Vera Chytilova, est en admiration. Son (et notre) autre découverte est « Sur des ailes en papier » du Yougoslave Mathias Klopcič. Un chef-d'œuvre dont nous parlerons et reparlerons. En ce qui concerne le « Bach », voir la juste note d'Aumont du 199.
Mais Straub découvre aussi « La Religieuse » dont il n'avait encore vu que la version allemande, c'est-à-dire (comme il en va pour tous les films étrangers dont on va généralement jusqu'à récrire le dialogue) une version « arrangée » pour l'usage local. Ainsi on a refait le mixage, supprimant des pans entiers du son et de la musique, et on a obligé Liselotte Pulver (qui se double elle-même) à être aussi fausse en allemand qu'elle était juste en français. On a également raccourci quelques plans pour corriger des « erreurs ». On a par exemple supprimé le visage en larmes de Suzanne à la fin de la confession. Motif : c'était « sentimental ». Straub, qui se fâche, déclare qu'il faudrait une bonne fois pour toutes que les auteurs français (ou étrangers) fassent scandale et protestent contre les versions massacrées de leurs films.
Il déclarera par ailleurs à la conférence de presse que le montage de « La Religieuse » est le plus extraordinaire (et le plus moderne) qu'il ait jamais vu.
Nous voyons aussi à Utrecht le premier film du tandem Klaus Lemke-Max Ziehlman (dont il a été parfois question ici à propos du cinéma allemand) : « 48 heures à Acapulco ». Le film est un peu fait dans l'esprit où opérait de Givray quand il réalisait « Une grosse tête » : retrouver, contre toutes les conventions du film d'aventures admis, et en s'aidant de l'esprit qui animait les meilleurs américains, le ton véritable de la véritable aventure. Le drame, ici, est que ce rêve de cinéphile tombe dans le piège d'un principe trop excellemment négatif : aller contre tout ce qui se fait en Allemagne aujourd'hui (en ce sens on pourait parler d'un exercice d'antistyle), et qu'au lieu d'être réalisé dans l'inconscience heureuse qui porte en général ce genre de premier film, il est fait dans l'anxiété où l'on est quand on se sait attendu au tournant.
On sent trop, par ailleurs, que c'est là un film fait trop tard. Les auteurs auraient dû pouvoir faire leur premier film (et le cinéma allemand en aurait eu le plus grand besoin) à la suite de leurs courts métrages (qui faisaient preuve d'infiniment plus d'aisance et de maturité mais se virent condamnés sans recours par les pontifes) et, comme prolongement **naturel et immédiat** de ceux-ci, alors que, malheureusement, cet « Acapulco » souffre d'être le résultat d'une expression trop longtemps retardée. Ceci dit, il faut enregistrer l'existence irrécusable de ce film, dont les étranges défauts ajoutent à la séduction, et qui reste de toute façon le meilleur film allemand non straubien. Il faut espérer maintenant que les longs films à venir du tandem retrouveront l'esprit de leurs premiers courts.
Il y avait également à Utrecht tous les représentants du cinéma néerlandais (dont Vim Verstappen et Adriaan Ditvoorst), dont nous attendons avec intérêt les prochains remuements.

IV Post-scriptum finlandais

Nous espérons la sortie française de « Onnenpeli » (« Les jeux du hasard » — Cahiers, 182), premier long métrage de Risto Jarva, interprété par Anneli Sauli et Eija Poikkinen. Nous allons aussi découvrir prochainement « Vihreä Leski » (« La Veuve Verte »), avec Eija Poikkinen, premier long métrage de Jaako Pakkasvirta — lequel jouait dans « Onnenpeli » le rôle de Jussi. Nous en dirons prochainement quelques mots.
Mais il faut surtout signaler la sortie pour l'automne du second film de Risto Jarva « Pyömiehen Päiväkirja » (« Journal d'un Ouvrier »), interprété par Elina Salo, et que certains ont pu découvrir à la cinémathèque à l'époque où celle-ci était encore en mesure de remplir son rôle.
A travers une très simple et très linéaire histoire, portée par un montage particulièrement culotté, aussi éblouissant que fonctionnel, le film tente et réussit ce rare pari de brasser couples et générations, grandes et petites histoires d'un pays au passé orageux (belles explosions des flashes de guerre, contretypés ou reconstitués) et dont le présent tend vers un séduisant et toujours fragile équilibre entre les modes de vie de l'Europe occidentale et orientale, capitaliste et communiste. L'étrange et saisissante beauté du film vient de la façon dont Risto Jarva a su traduire cette tension, a su exprimer, de la gauche à la droite, du passé au présent, des ancêtres aux enfants, des choses trop rarement dites sur les guerres et les politiques. Détail curieux : ce film orienté et « oriental » représente un peu ce que pourrait être le cinéma soviétique s'il était un peu moins pleutre et académique.
Ce sont d'ailleurs les mêmes


« Journal d'un ouvrier » de Risto Jarva.


« Ordet » de Carl-Th. Dreyer.

réalités (soumises à la même recherche forcenée d'équilibre architectural) que, dans de tous autres registres, traduisent le chant et le théâtre finlandais — et le théâtre chanté : comédie musicale du « Chant des mille Chambres » ou drame de « L'Opéra de Lappua », tous deux de Kaj Chydenius — lequel fit également la musique et les chansons de « Onnenpeli ».
On voit que nous sommes loin, désormais, de cet état de stagnation que décrivait le Finlandais alors émigré Jörn Donner dans le numéro 181 des « Cahiers ». — M. D.

Poitiers/Pologne

Poitiers n'est pas loin de Loudun et l'on sait que l'affaire des possédées de Loudun a indirectement (par le truchement d'un roman moderne) inspiré « Mère Jeanne des Anges » de Kawalerowicz. Poitiers était donc tout désigné pour accueillir, pour ses VIes Journées Cinématographiques, le cinéma polonais.
Poitiers, comme Annecy pour ses rétrospectives annuelles organisées par le Ciné-Club F.F.C.C., c'est déjà une tradition de succès. Ici c'est l'U.F.O.L.E.I.S. qui officie, en toute laïcité bien sûr, et elle gère le ciné-club universitaire, un des plus gros ciné-clubs de France. Cette année encore le résultat chiffré est des plus probants : autour de 7 000 entrées en une semaine, à raison de trois ou quatre longs métrages par jour. La rétrospective était fort nourrie, remontant jusqu'aux pionniers (A. Ford, W. Jakuboswska) pour s'étendre plus abondamment sur le passé récent (Munk, Wajda, Kawalerowicz, Skolimowski, etc.). On regrettera cependant la rareté des inédits car elle a entraîné l'indifférence, non du public local pour qui presque tout était inédit, mais de la critique qui ne s'est que fort peu déplacée. Or une plus grande audience de presse assurée à une manifestation de cette importance en renforcerait certainement la notoriété publique et permettrait probablement de la déplacer, d'en faire une manifestation itinérante. La venue d'une délégation polonaise, le regroupement des films, le concours de critiques pour les présentations, tout cela constitue un effort dont on ne peut que déplorer qu'il ne débouche pas sur une exploitation plus intense.
Un grief : l'encombrement des programmes était tel que les débats, et les contacts avec la délégation polonaise, furent réduits à leur plus simple expression. Un côté très positif : le cinéma ici n'était pas en vase clos. Des représentations théâtrales, des expositions d'art graphique le réintégraient dans la totalité culturelle. Et moins que le choix de tel ou tel film, ce qui compte devant Poitiers, devant Annecy (cette année consacrée aux Tchécoslovaques), c'est l'intérêt évident, éclatant de **formules** à continuer, à parfaire. — A. C.

Julien Duvivier

On a trop tendance à l'oublier, et par là même à ne pas se souvenir que sa carrière (près d'un demi-siècle) est particulièrement représentative d'un certain cinéma français. Né à Lille le 18 octobre 1896, il débute dans le « show business » comme acteur de théâtre, puis régisseur et assistant metteur en scène. En 1919, il passe au cinéma avec « Haceldama », dont il écrivit le scénario et qu'interprétait Séverin Mars, futur acteur de « La Roue » de Gance. Après avoir été le scénariste de « La Réincarnation de Serge Renaudier », il réalise, en collaboration avec Bernard Deschamps, « L'Agonie des Aigles ». « Les Roquevillard » (1922), où il dirigeait Jeanne Desclos et Maxime Desjardins, d'après le roman de Henri Bordeaux, inaugure une longue série de best-sellers littéraires. La même année, il écrit le scénario de « L'Ouragan dans la montagne » qu'il réalise avec, comme acteurs, Gaston Jaquet et Lotte Lorring. En Allemagne il met en scène « Der Unheimliche Gast » (Le Logis de l'Horreur) puis de nouveau en France « Le Reflet de Claude Mercœur » avec Gaston Jaquet (1922). L'année suivante, Duvivier réalise un de ces films religieux qui seront la spécialité de sa carrière « muette » : « La Tragédie de Lourdes » avec Desdemona Maza et Henri Krauss, puis « L'Œuvre Immortelle », « Cœurs Farouches », avec de nouveau Desdemona Mazza et Gaston Jaquet. En 1924, en collaboration avec Henri Lepage, il met en scène « La Machine à refaire la Vie », sur le cinématographe, puis, d'après l'histoire de Ludovic Halévy, « L'Abbé Constantin » avec Jean Coquelin, Georges Lannes et Pierre Staphan. Il tourne ensuite, pour une première fois, « Poil de Carotte » d'après Jules Renard, avec André Henzé, Henri Krauss, Fabien Hazire, puis « Le Mariage de Mlle Beulemans » avec Andrée Brabant et Suzanne Dehelly, que suit « L'Agonie de Jérusalem » avec Edmond van Daele et Maurice Schutz. En 1927, c'est « L'Homme à l'Hispano » avec Georges Galli et Huguette Duflos d'après le roman de Pierre Fronday et l'année suivante « Le Tourbillon de Paris », d'après « Sarrazine » de Germaine Acrément, avec Lil Dagover, Gaston Jaquet et Léon Bary, « La Divine Croisière » avec Suzanne Christy, Line Noro et Jean Murat, « La Vie Miraculeuse de Thérèse Martin », nouveau drame religieux qu'interprétait Simone Bourday En 1929 il adapte et met en scène la comédie de Bataille « Maman Colibri » avec Maria Jacobini, Franz Lederer et Jean Dax. La même année c'est « Au Bonheur des Dames », d'après Zola, avec Dita Parlo, Nadia Sibirskaia et Armand Bour, puis, d'après le roman d'Irene Nemirovsky, les débuts du parlant avec « David Golder » interprété par celui qui allait devenir un de ses acteurs préférés, Harry Baur, qu'entouraient Paul Andral et Gaston Jaquet. En 1931 il tourne en Afrique du Nord « Les Cinq Gentilshommes Maudits », étrange tentative de film d'aventures qu'enlèvent brillamment Harry Baur, René Lefèvre, Le Vigan et Rosine Deréan. « Hallo, Hallo Hier spricht Berlin », co-production franco-allemande sous le contrôle de la R.K.O. est réalisée en deux versions, l'une française avec Josette Day, Georges Beulanger et Georges Puttjer, l'autre allemande avec Josette Day, Germaine Aussey, Wolfgang Klein et Karel Stepanek. Puis il refait « Poil de Carotte » avec Robert Lynen, Harry Baur, Louis Sautier et Colette Segal, que suivent « La Vénus du Collège » avec Marie Glory et « La Tête d'un Homme » avec Harry Baur, Gina Manès, Inkijinoff et Line Noro, d'après le roman de Simenon. Prenant pour base le sujet d'André Lichtenberger, il met en scène « Le Petit Roi » avec Robert Lynen, son héros de « Poil de Carotte », et Arlette Marchal, puis en 1934 « Paquebot Tenacity » avec Marie Glory, Albert Préjean, Larquey et Mady Berry, d'après la comédie de Charles Vildrac. Jean Gabin, Madeleine Renaud, Jean-Pierre Aumont et Le Vigan se retrouvent ensuite sous sa direction pour « Maria Chapdeleine »

Vivien Leigh dans « Anna Karenina » de Julien Duvivier.

d'après le roman de Louis Hémon. En 1935 son ambition pousse Duvivier à chercher de grands sujets. C'est « Golgotha », d'après le roman de Joseph Raymond, avec Jean Gabin (Ponce Pilate), Harry Baur (Caïphe), Edwige Feuillère, Le Vigan, et Charles Granval. La même année, Duvivier adapte « La Bandera », sombre histoire de vengeance dans le cadre de la légion espagnole. Le Vigan y poursuivait Gabin, dans une atmosphère authentiquement réussie où le faux romantisme de la légion avec ses tavernes surpeuplées, ses filles faciles et cette fameuse « camaraderie » apparaissait déjà en filigrane. Il écrit ensuite avec Charles Vildrac « L'Homme du Jour », pour Maurice Chevalier qu'entourent Elvire Popesco, Josette Day et Robert Lynen. Puis c'est « La Belle Equipe » (1936) avec Gabin, Viviane Romance, Charles Vanel, Raymond Aimos et Charpin. En Tchécoslovaquie Duvivier tourne un très étrange « Golem » avec Harry Baur et Dalio. La légende est moins scrupuleusement respectée que dans le chef-d'œuvre de Wegener mais, à mi-chemin entre le réalisme et la caricature, cette œuvre volontairement « grotesque » finissait par donner un certain cli-



Julien Duvivier et Jean Gabin : tournage de « Voici le temps des assassins ».

mat bouffon parfois assez inquiétant. Le romantisme latent dans « La Bandera » trouve


Marcel Dalio dans « Black Jack ».

sa consécration avec « Pépé le Moko », l'un des meilleurs rôles de Gabin et l'un des meilleurs films français de l'avant-guerre. Tout un monde peuplé de malfrats et de prostituées, où se côtoient l'amour et la délation, la haine et l'honneur, revivait avec sinon authenticité (qu'importe ?) du moins une vérité aussi captivante que celle de « Quai des Brumes » ou de « Le Jour se lève ». « Un Carnet de Bal » (1937) réunissait une distribution éclatante : Marie Bell, Françoise Rosay, Harry Baur, Pierre Blanchar, Louis Jouvet, Pierre-Richard Willm, Raimu, Fernandel, Robert Lynen, Sylvie.
Puis en 1938 Duvivier va tourner pour la M.G.M. « The Great Waltz » (Toute la Ville Danse), spectaculaire évocation de Strauss avec Fernand Gravey, Luise Rainer, Sig Rumann et Lionel Atwill. De retour en France, il y réalise un de ses meilleurs films, « La Fin du Jour », avec Louis Jouvet, Michel Simon, Victor Francen, Madeleine Ozeray, Gabrielle Dorziat, Sylvie, François Périer et Gaston Jaquet, puis « La Charrette Fantôme » remake du film de Sjöstrom, avec Pierre Fresnay, Louis Jouvet, Marie Bell et Valentine Tessier, d'après le roman de Selma Lagerlof. En 1940, c'est « Untel Père et Fils » avec Louis Jouvet, Raimu, Le Vigan, Louis Jourdan, Michèle Morgan et Suzy Prim, dont il avait écrit le scénario en collaboration avec Charles Spaak et Marcel Achard.
A partir de ce moment-là la carrière de Duvivier, s'oriente vers les U.S.A. Pour Korda et la London Films il réalise « Lydia », dont Ben Hecht et Samuel Hoffenstein écrivent le scénario. Sujet quasi nécrophile, très cynique, où l'héroïne (Merle Oberon) à la recherche de son passé revoit les hommes qu'elle a aimés et découvre finalement que l'homme pour lequel elle a sacrifié la plupart de ses amours l'a oubliée.. « Tales of Manhattan », film à sketches, parfois brillant et parfois médiocre, est sans doute le meilleur film américain de Duvivier. Ecrit par les plus fameux scénaristes hollywoodiens (Ben Hecht, Donald Ogden Stewart, Samuel Hoffenstein, Lamar Trotti, Michael Blankfort) et interprété par une vingtaine de vedettes (Boyer, Rita Hayworth, Ginger Rogers, Henry Fonda, Charles Laughton, Edward G. Robinson, Paul Robeson, Thomas Mitchell, Cesar Romero, George Sanders, Victor Francen, Elsa Lanchester, Roland Young, etc.), le film suit les aventures d'un vêtement. Grâce à lui on va de l'intrigue mondaine à la Lubitsch à l'épisode typiquement américain (Paul Robeson). Mais le meilleur sketch est celui où Laughton, fabuleux maestro, fait enlever leur habit à tous les auditeurs du concert, par solidarité avec lui-même dont l'habit craque de partout. « Flesh and Fantasy » reprend la formule du film à sketches, liée par une intrigue insignifiante et bénéficie encore une fois d'une très belle distribution : Boyer, Robinson, Stanwyck, Robert Cummings, Thomas Mitchell, C. Aubrey Smith. « The Impostor », tourné en 1944 pour le compte d'Universal, donne à Duvivier comme vedette principale . Jean Gabin. C'est l'histoire d'un condamné (Gabin) qui usurpe l'identité d'un mort, rejoint les F.F.L. et devient un véritable héros, mourant au combat. Le sujet n'a rien d'excitant et rappelle les pires bandes militaristes mais constamment, soit Duvivier, soit le charme de l'Universal imprègnent le film d'un certain humour. Dans ces conditions peut-on s'étonner que le plus anti - allemand de ces résistants soit interprété par Peter van Eyck, que les hommes sablent le champagne en pleine jungle et que plus d'une fois l'abondance de lianes, d'éléphants et de bêtes sauvages nous fasse songer à « Congo Crossing » et à Pevney ? En 1946 et en France, Duvivier dirige « Panique », d'après « Les Fiançailles de M. Hire » de Simenon. Pour sauver son amant (Paul Bernard), Viviane Romance laisse accuser l'homme qui l'aime (Michel Simon) et mourra en fuyant la vindicte populaire, exacerbée par de faux témoignages. L'adaptation de Spaak et la photo de Nicolas Hayer recréaient d'emblée le style « avant-guerre » auquel était habitué Duvivier et que renforçait encore la musique de Jacques Ibert (celui-ci fut d'ailleurs le compositeur préféré de Duvivier, ayant écrit la musique de « Les Cinq Gentlemen Maudits », « La Charrette Fantôme », « Golgotha », « Marianne de ma Jeunesse », etc.). Pour la London Film, il met en scène un nouveau remake d' « Anna Karénine » de Tolstoï. Anouilh écrit avec Duvivier et Guy Morgan le scénario, et sans valoir le film de Clarence Brown ou celui de Goulding, la version de Duvivier ne manque pas d'une certaine intensité, due pour la majeure partie à Vivien Leigh (Anna Karénine) et à Ralph Richardson (son mari). Malheureusement le rôle de Vronsky confié à Kieron Moore retire au roman tout l'aspect cynique et séducteur que John Gilbert et Fredric March donnaient aux précédentes versions. Néanmoins l'esthétique Korda, avec son abondance de meubles, de décors et de costumes, accordait au film une réelle authenticité. « Au Royaume des Cieux » (1949) décrit l'amour de deux êtres « en marge » : Suzanne Cloutier et Serge Reggiani, lui jeune ouvrier et elle orpheline fuyant l'assistance publique et échouant dans une maison de redressement que dirige une femme impitoyable (Suzy Prim). « Black Jack », tourné en Espagne pour le compte d'Alexander Salkind, est un de ces films apatrides où au détour d'une séquence le héros (George Sanders), un contrebandier, rencontre aussi bien Herbert Marshall que Dalio, Howard Vernon, Agnes Moorehead ou Patricia Roc. L'histoire est un tissu d'invraisemblances et rappelle les intrigues les plus folles du genre de « Shangai Express » ou « Shangai Gesture ». L'ensemble est raté mais deux ou trois scènes (la fin ou la bagarre, volontairement invraisemblable, dans les filets) témoignent d'un certain talent au niveau de la réalisation. Avec « Sous le Ciel de Paris », Duvivier revient au populisme en brossant à partir de caractères pittoresques ou stéréotypés un portrait de Paris : la provinciale, le gréviste, la petite fille, le sculpteur, etc. Rien ne manque. « Le Petit Monde de Don Camillo », d'après le livre de Guareschi, oppose le curé Fernandel au communiste Gino Cervi, dans le cadre de la co-production franco-italienne. C'est l'un des plus gros succès publics de l'après-guerre. « La Fête à Henriette » témoigne heureusement d'une inspiration plus sympathique. La composition d'un scénario par deux auteurs fait naître dans le décor du 14 juillet plusieurs personnages qui selon le scénariste changent de comportement Film inégal, parfois médiocre mais souvent agréable à cause même de sa fantaisie. Dany Robin, Michel Auclair, Hildegarde Neff, Michel Roux en étaient les vedettes et Richard Quine en fit un remake, « Paris when it sizzles », avec William Holden et Audrey Hepburn. Le succès de « Don Camillo » incite évidemment les producteurs à en faire une suite : « Il Ritorno di Don Camillo » (Le Retour de Don Camillo) que Duvivier met de nouveau en scène avec les mêmes acteurs principaux.


Michel Simon dans « Panique ».

D'après le roman de Jacob Wassermann, Duvivier réalise ensuite « L'Affaire Maurizius » avec Madeleine Robinson, Daniel Gélin, Eleonora Rossi-Drago, Charles Vanel et Anton Walbrook. Jacques Chabassol y recherche la vérité et découvre que Léonard Maurizius condamné par son père était en réalité innocent. Une photographie volontairement grise, la neutralité de l'interprétation et l'ambiance oppressante des extérieurs suisses, tout cela formait un film tout en grisaille qui rappelait les meilleurs romans de Simenon. Après ce climat sombre et dramatique, « Marianne de ma Jeunesse » d'après « Douloureuse Arcadie » de Peter de Mendelssohn, fait appel à une ambian-

ce toute romantique. Forêts bavaroises, cerfs et biches, adolescents, mystères, tout est en place au profit d'un film sous-estimé à sa sortie et qui, revu plus de dix ans après sa réalisation, possède un charme et un pouvoir d'évocation certains. « Voici


« Marianne de ma Jeunesse ».

le Temps des Assassins » (1955) est peut-être le meilleur film de Duvivier de sa période de l'après-guerre. Un excellent scénario original, une remarquable interprétation (Gabin, Danièle Delorme) et une évocation stupéfiante du quartier des Halles, avec son « petit monde », ses intrigues, ses patrons et ses pauvres. L'histoire (une vengeance ignoble) se terminera de la façon la plus violente, Danièle Delorme étant tuée par le chien de Gérard Blain. Fondé uniquement sur la force de la haine, le film témoigne comme tant d'autres, de « Pépé le Moko » à « Diaboliquement Vôtre », de l'aisance, sinon du goût, de Duvivier à choisir un contexte où règne l'abjection. Dans ce climat outré, la violence des passions et des haines formait un cadre où la mise en scène trouvait subitement un support qui lui permettait une « vérité » parfois étonnante. « L'Homme à l'Imperméable » est une adaptation de « Tiger by the Tail » de James Hadley Chase dont c'est un des plus mauvais romans. Oscillant entre le style comédie policière et le pur style « thriller », le film, qu'interprétaient Fernandel, Blier et Jean Rigaud, se perdait rapidement dans les fils d'une intrigue banale.

« Pot Bouille », en revanche, adapté du roman de Zola, redonne à Duvivier, comme pour « Voici le Temps des Assassins », un contexte amoral où le très cynique Octave Mouret (Gérard Philipe) prend peu à peu en arrivant à Paris un goût certain à dévoyer les femmes qu'il rencontre : Dany Carrel, Danielle Darrieux, Anouk Aimée. En filigrane apparait une satire évidente de toute une bourgeoisie, celle des tissus, ravie de se laisser débaucher. En 1958 il tourne une nouvelle version de « La Femme et le Pantin » de Pierre Louys avec Brigitte Bardot, Antonio Vilar et Michel Roux. Dire que le film de Duvivier est inférieur à son premake « The Devil is a Woman » de Von Sternberg est évidemment un euphémisme. « Marie Octobre » est une adaptation du roman de Jacques Robert. Blier, Guers, Ivernel, Meurisse, Reggiani, Lino Ventura et quelques autres entourent Danielle Darrieux - Marie Octobre décidée à découvrir qui, au cours de la guerre, a vendu le réseau auquel elle appartenait. Les survivants sont réunis et la confrontation commence. Duvivier donne volontairement au film un aspect théâtral en se refusant à tout flash-back. Passons rapidement sur « La Grande Vie » (Das kunstseidene Mädchen), histoire d'une petite dactylo (Giulietta Masina) à la recherche d'un « grand amour » et sur « Boulevard », d'après le roman de Robert Sabatier, où l'existence du jeune Jean-Pierre Léaud vivant dans une mansarde de la place Pigalle, cache un populisme de bien mauvais aloi.

« La Chambre Ardente » prend pour base le roman de John Dickson Carr. Dans une ambiance grand-guignolesque se retrouvent dans un manoir germanique les descendants d'un vieux professeur au seuil de la mort. Des meurtres se produisent et la présence d'une descendante de la Brinvilliers augmente les craintes et le malaise ambiants. « Le Diable et les Dix Commandements » est composé de sept sketches et groupe une nouvelle fois une distribution brillante : Michel Simon, Françoise Arnoul, Micheline Presle, Mel Ferrer, Lino Ventura, Charles Aznavour, Fernandel, Alain Delon, Madeleine Robinson, Jean-Claude Brialy, Louis de Funès. « Chair de Poule », d'après le roman de James Hadley Chase, est encore une de ces sombres histoires de passions et d'avidité chères à l'auteur d'« Eva ». Robert Hossein, Catherine Rouvel et Georges Wilson en étaient les vedettes principales. Puis, en 1967, c'est « Diaboliquement Vôtre », qui demeure le dernier film de Duvivier puisque celui-ci, le 29 octobre 1967, est la victime d'une crise cardiaque qui lui fait perdre le contrôle de sa voiture et percuter celle de Maurice Schumann avant de s'écraser contre un arbre.

Une carrière prolifique où le meilleur (témoignage de tout un certain cinéma français, celui de l'avant-guerre) côtoie les pires concessions commerciales, un sens évident de l'atmosphère et surtout une obstination qui finissait par lui faire croire aux plus invraisemblables histoires et par là à sauver ce que la « distance » tue chez les autres, telle peut être la leçon de Duvivier. — P. B.

Knokke...

Quatrième Compétition Internationale du Film Expérimental. Knokke-le-Zoute. Belgique. Du 25 décembre au 1er janvier avec nuit de la Saint-Sylvestre en clôture. C'était mon premier Knokke. Je dois avouer ma très grande faute : je n'ai pas vu tous les films. J'ajoute aussitôt que le programme ne comporte pas moins de 160 films répartis sur sept jours et dont la durée varie d'une minute à deux heures, ce qui représente tout de même un effort oculaire et intellectuel que peu d'individus normaux sont capables de soutenir sans provoquer l'apparition de lésions irréversibles.

Profitons de l'occasion pour préciser qu'une bonne partie des œuvres présentées à Knokke est d'inspiration diablement pédérastique. Est-ce une vocation nécessairement liée à l'expérimentation, s'agit-il d'un penchant propre à certains sélectionneurs ? Toujours est-il qu'une telle abondance de films placés sous le signe du verso ne manque pas de lasser le spectateur le plus indulgent.

Les autres grandes sources d'inspiration furent, cette année, les hallucinations et les psychotropes élevés au rang d'institutions normatives, la ..idité intégrale et peu motivée des protagonistes, l'obsession clinique de l'œuf et du fœtus, sans oublier les ingrédients habituels : sadisme, exhibitionnisme, coprophilie, zoophilie amphigène, scoptophilie, onanisme, complexes de castration, d'Œdipe, de Daphné, d'Agar-Sarah, d'Achille, de Diane et de Polycrate. Une production saine et limpide qui ne manquerait pas de faire rougir les Krafft-Ebing et les Magnus Hirschfeld de tous poils. Il est aisé de comprendre que face à ce déploiement oniro - pornographique, un véritable film expérimental comme « Hummingbird », réalisé par un ordinateur électronique, ait laissé de glace une assistance frustrée de sa ration quotidienne de salacités prétentieuses. Etant donnée l'impossibilité de recenser tous les films présentés, mieux vaut tenter de dégager une classification — arbitraire — et signaler les plus intéressants représentants de chaque groupe.

Expérimentation formelle, films abstraits :

Si l'on excepte John Latham dont le « Speak » sur-vasarelyen était projeté hors compétition, la plupart des formalistes se contentent d'exercices de style qui ne dépareraient pas « Graphis » ou « Domus » et dont la vocation première semble être le générique snob. Notons cependant le hollandais « Heart Beat Fresco » de Pim de la Parra et surtout l'américain « Cibernetik 5.3 » de John Stehura qui condense en sept minutes ce qui se fait de mieux en matière de musique électronique, réseaux lumineux et figures d'oscillographes.

Reportage, cinéma direct :

En tout premier lieu, bien sûr, il faut citer « Portrait of Jason » que l'on a pu voir depuis sur l'écran de l'ex-Cinémathèque Française. Cette bouleversante interview-fleuve (105 minutes) réalisée par Shirley Clarke capte sans complaisance aucune la confession d'un Noir homosexuel qui ne dédaigne pas, en guise de pudeur, les artifices humoreux de l'auto-dérision. Dans la même lignée, « Entretien » de Michel Thirionet (Belgique) ne possède pas la même maî-

Jason Holliday dans « Portrait of Jason » de Shirley Clarke.



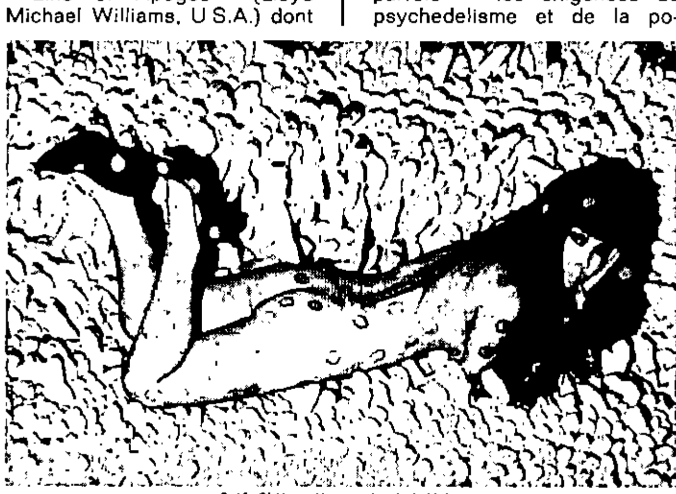
trise mais force l'estime à l'inverse du « David Holzman's Diary » de Jim McBride (U.S.A.), faux reportage, fausse confession et faux constat à l'esbrouffe où la virtuosité de l'Eclair Coutant atteint les limites du supportable.

Sado - masochisme, mauvais traitements :
Les ombres de D.A.F. et de Léopold hantèrent ce festival que beaucoup n'hésitèrent pas à rebaptiser Knokke-le-Knout. Il faut citer les déjà connus « Noviciat » (Noël Burch) et « Les Disciplinaires » (Lâm Thanh Phong) dont les mérites ne sont plus à vanter, mais surtout le peu croyable « Embryon » de Koji Wakamatsu (Japon, 1966) qui représente sans doute un aboutissement dans le cadre de la production commerciale. Ce long métrage (72') distribué normalement au Japon conte par le menu les supplices divers (fouet, bain glacé, rasoir, laisse, etc.) infligés par un nippon à une jolie nipponne entièrement nue. C'est en Cinémascope avec une musique de Berlioz très adéquate et les coups de fouets sont très réalistes. La projection fut troublée par un groupe d'étudiants pro-chinois qui accusèrent le film d'impérialisme. Sans doute peu doués pour les langues et le film n'étant pas sous-titré, les manifestants n'avaient pas compris toute la portée sociale du film, la suppliciée étant une vendeuse et le bourreau son chef de service avec qui elle avait accepté de sortir. Il semble que Benazeraf soit battu sur son propre terrain.

Phantasmes et psychanalyse :
Après avoir péniblement supporté les 90' de « Illiac Passion » (Gregory Markopoulos) et les 150' du disciple britannique Don Levy : « Herostratus », on s'aperçoit très vite que les phantasmes sur pellicule sont faits pour être absorbés à petite dose. Il conviendra donc de préférer « Les Souffrances d'un œuf meurtri » de Roland Lethem (Belgique) qui ne manque ni d'humour ni d'imagination, « Line of Apogee » (Lloyd Michael Williams, U.S.A.) dont les 46' constituent la limite supérieure tolérable et « The Bed » (James Broughton, U.S.A.) où l'allégorie est un peu facile mais les filles bien jolies.

Hippies, homos et camés, Underground, Pop, Op, Ep et Mec :
Après l'inévitable « Make Love not War » (Ben Van Meter, U.S.A.) dont le résultat direct est de faire passer les tenants du hippisme pour des asthéniques ou des débiles précoces, on retrouve avec « Joan of Arc » (Piero Heliczer, U.S.A.-G.B.) tous les habitués de la production dite underground : Jack Smith, Andy Warhol, Allen Ginsberg et autres Irene Nolan. On aime ou pas les fastes du sordide, et le bric-à-brac signé Filmmakers Coop; les travestis et les poubelles y sont de rigueur, ça n'est pas très inférieur aux réjouissances de la salle de garde. Côté Pop, le « Poem Posters » filmé au fish-eye par Ford, Warhol, Vanderbeck, Markopoulos et quelques autres a tout ce qu'il faut pour épater le lecteur de « Life » qui se croit « in ». C'est par ailleurs, et involontairement, un document cruel sur les exhibitionnistes qui ont signé ce film. Moins prétentieux, le « Grateful Dead » de Robert Nelson (U.S.A.) réussit à marier — parfois — les exigences du psychedelisme et de la pochette de disque mais semble totalement dépourvu d'humour comme la plupart de ses semblables, si l'on excepte l'inénarrable « Color me Shameless » de George Kuchar, le plus pur représentant (avec son frère Mike) du « Camp » newyorkais et de la parodie délirante. Sur un autre registre, « Self Obliteration » (Jud Yalkut, U.S.A.) s'éloigne également des affres du premier degré et dévoile avec humour les orgies intellectuelles d'une jolie Japonaise, Yayoi Kusama, artiste de surcroit.


Roland Lethem dans « Les souffrances d'un œuf meurtri », du même.


« Self Obliteration » de Jud Yalkut.


Du Tourangeau Lionel Tardif, un admirable court métrage, « La Fouine », qui conte en noir et blanc les heures et rêves clairs d'un braconnier, montre ses gestes à l'affleurement de l'eau et des herbes, fait entendre comme par son oreille exercee chaque frisson du bois — bref, en Val-de-Loire, le très attendu retour du cinéma à la Nature. — J.-L. C.

Provocation, absurde :
Essentiellement présentés hors compétition, les seuls films réellement agressifs du festival (ce qui ne signifie pas qu'ils soient tous réussis) étaient signés Martial Raysse (« Jesus Cola », France), Robe de Hert (« A Funny thing Happened on my Way to the Golgotha », Belgique), Yoko Ono et Anthony Cox (« Nr 4 », G.-B.) et Jean-Marie Buchet (« Le Point Mort », Belgique). La palme de la provocation délibérée devant être équitablement partagée entre Raysse pour son « Jesus Cola » projeté quatre fois de suite sans interruption et le « Film Nr 4 » de Yoko Ono entièrement consacré à un plan américain nouvelle manière : le « dos » de citoyens et citoyennes britanniques filmés entièrement nus et cadrés des reins à mi - cuisse.

Les sujets se succèdent sans plan de coupe toutes les 20 secondes. Le film dure 80 minutes.

Le jury officiel qui avait suivi de bout en bout toutes les séances, sans doute frappé d'apathie, couronna à tort et à travers quelques œuvres pour la plupart ineptes. Mais il réussit cependant à discerner quelques-uns des films les plus intéressants. Le Prix de l'Age d'Or, en particulier, fut décerné à Martin Scorsese (U.S.A.) pour « The Big Shave », film toporesque, où un adepte des produits de beautés « pour nous les hommes » ou autres se livre à un rasage matinal qui ressemble à la fois au « Sang des Bêtes » et à « 2 000 Maniacs ».

Fut également récompensé le britannique newyorkais Stephen Dwoskin pour l'ensemble de ses films présentés à Knokke : « Alone », « Soliloquy », « Chinese Checkers », « Naissant » que je considère personnellement comme l'ensemble le plus achevé et le plus personnel de cette 4e Compétition. Dwoskin filme en noir et blanc des femmes et nous parle de la solitude, de l'onanisme et de la mort avec une pudeur faite de préciosité graphique, d'onirisme et de simplicité. Je citerai, à propos des films de Dwoskin, une étude de Ray Durgnat parue dans « Cinim » (le magazine de la London Filmmakers Coop) : « (« Alone »).. ressemble au pouls d'un fantôme... le désespoir qu'il révèle est au-delà de la pitié, de même l'honnêteté du propos... c'est le seul film de constat dont le sujet soit l'érotisme... » (« Chinese Checkers ») est le seul film qui puisse passer pour la traduction directe d'un rêve. Et rêver aussi parfaitement sur pellicule est un exploit de fidélité. On pense moins à Robbe-Grillet qu'à Maya Deren. »


Beverly Grant dans « Chinese Checkers » de Stephen Dwoskin.

Même si Knokke et son organisateur Jacques Ledoux n'avaient permis de voir ou de revoir que ces quatre Dwoskin, la compétition aurait trouvé sa raison d'être. M. C.



« Marie pour mémoire » : long métrage, 35 mm, noir et blanc, de Philippe Garrel, réalisé en dix jours, par un imposteur impatient, protégé par le statut d'artiste.
Film d'un élément de la nouvelle génération à l'usage des aliénés et de lui-même, inclu comme cinéaste.
Constat pessimiste plutôt que film critique, parce que tout va bien dans le monde occidental excepté les hommes qui y vivent. Mais l'homme et son quotidien imbécile, quelle importance n'est-ce pas ? Ce qui compte, c'est le rendement
Partis pour tourner un manifeste athée, on est revenus avec un éloge de la folie dans les boîtes.
Le jeune homme qui vient d'impressionner ces images mentales, sur de la pellicule, attend, faute de mieux, le quiproquo qui naîtra entre la société et le film.
Il vaut mieux s'arrêter de médire parce que sinon, ça va tourner au drame.
Enfin, Marie est une jeune fille acide. Pour le reste, espérons que ça va noyauter.
Avec : Zouzou, Didier Léon, Nicole Laguigner, Thierry Garrel, Babette Lemi, Maurice Garrel, Via Meta, André Binaud, Jacques Robiolles. Image : Michel Fournier. Son : Jacques Dumas. — P. G.

Rencontre avec José Giovanni

José Giovanni Mon premier contact avec le cinéma fut Jacques Becker, avec « Le Trou ». . C'était mon premier roman, écrit en 1957, sorti en 1958. Il fut acheté aussitôt et ce fut ma première adaptation. J'ai donc commencé de travailler avec Becker au



José Giovanni.

printemps 1958, pendant un an. Ensuite, je venais tout le temps sur le plateau, j'ai suivi le tournage de très près. Becker était un être formidable. Mais ce n'est pas à partir du « Trou » que j'ai eu envie de faire du cinéma. J'ai mis très longtemps à y venir. J'écrivais des scénarios, de plus en plus complets, avec des dialogues très fournis, donnant des détails sur la position des gens dans une pièce, par exemple. Je travaille toujours ainsi, je donne aux personnages leurs mouvements, leur place, leurs gestes, je suis incapable d'écrire un scénario-dialogues en deux colonnes classique. Tout cela était ensuite utilisé dans la direction d'acteurs et dans la mise en scène. Puis j'ai travaillé avec des gens moins doués que Becker, bien aussi, mais tout de même, je ne dirai pas de noms. La critique en a monté un aux nues, en particulier. C'était une révélation, semblait-il, alors que je le considérais, moi, comme très moyen. Il m'a aidé, en ce sens que j'ai pensé que j'étais aussi capable que lui... Alors que pour les « Grandes Gueules » c'était très difficile. Il y avait toujours 10 à 15 personnes dans un plan, avec un déploiement technique très important. Mais pour un ou deux films, plus intimistes, j'avais constaté qu'ils ne sortaient absolument pas des scénarios que j'avais donnés.

En plus, c'était moi qui allais voir les acteurs pour leur expliquer leur rôle, etc. Je pouvais faire aussi bien !

De plus, j'étais curieux de voir si j'arriverais à retranscrire sur un écran ce que j'avais sur mon papier, sans rien perdre. Par exemple, on imagine un méchant : il est méchant sur le papier et sur le film, il n'est plus méchant ! Il dit des choses méchantes et il ne fait peur à personne, c'est un mystère ! J'ai donc voulu contrôler ce mystère, comme je l'avais vu faire par d'autres metteurs en scène. C'était une expérience, une aventure. Comme je voyais que, pour la critique française, l'auteur passait complètement au deuxième plan, même s'il donnait le roman, puis l'adaptation, les dialogues, la distribution souvent, le repérage des lieux de tournage — et à la sortie du film, on ne parlait même pas de l'auteur — cela m'a paru injuste ! On me disait : c'est le metteur en scène qui prend tous les risques. J'ai dit alors : on va voir, prenons ces risques. Ce sont toutes ces raisons qui m'ont poussé à la réalisation.

Je trouvais aussi qu'on donnait trop d'importance à la réalisation d'un film, par rapport à son écriture. L'histoire est primordiale, avant et après ! Quelqu'un qui m'apporte un texte de 200 pages, ayant un style, pour en faire un film, m'aide énormément. Il reste à faire la mise en scène bien sûr, mais le principal est là. **La véritable création part de la page blanche :** vous êtes tout seul, alors que sur un plateau, vous avez les acteurs, avec leur talent, leur voix, leur regard, leur corps. Ils débitent des phrases déjà écrites, qui ne sont plus à créer, en principe. Il y a une situation dramatique, des décors, qui ont été réalisés par un décorateur. Il y a son propre apport et son talent. Le chef opérateur qui donne une bonne photo et une ambiance électrique, l'ingénieur du son, une script pour les erreurs de raccords. La création personnelle diminue d'autant, ce n'est plus qu'un travail d'orchestration. Et cette création diminue encore plus, à mon avis, si le metteur en scène n'est pas l'auteur du scénario. Etant l'auteur, il reste au centre de sa création, il peut s'en écarter, sans se perdre, il peut la changer, créer davantage, en la contrôlant toujours. Sinon...

Je visualise au maximum mon adaptation et mes dialogues, en rapport avec les acteurs. Pour moi, la création se trouve dans l'imagination et l'invention de toutes les choses qui forment le film, et non dans la mise en scène qui n'est qu'un contrôle général de l'histoire — il faut faire attention à l'atmosphère aussi, ne pas s'en écarter. La distribution des rôles est capitale ! Quand vous avez votre distribution et que vous dites « moteur », le film existe déjà pas mal. Un bon film est joué par un acteur véritable, qui dit un bon texte, dans une situation préexistante. Un mauvais film est déjà ainsi avant le premier tour de manivelle : il est dirigé par un mauvais metteur en scène, qui ne croit pas à l'histoire, qu'il a mal adaptée, etc. Le film est déjà foutu depuis longtemps, il n'a aucune chance d'être sauvé !

Question Quand vous écriviez vos romans, aviez-vous lu beaucoup de romans « noirs » américains ?

Giovanni J'ai d'abord lu les grands romanciers américains : Faulkner, Steinbeck, Caldwell En France, j'aimais bien Kessel, et Marcel Aymé, pour son humour. J'ai beaucoup lu, évidemment, Dashiell Hammett, Burnett surtout, James Cain, dont le style dynamique et mécanique me frappait beaucoup, notamment « Le Facteur sonne toujours deux fois ». Mais à cette époque, je ne pensais pas encore écrire. J'ai d'ailleurs écrit très tard, à 35 ans. Le roman est la forme que je préfère, je ne peux pas écrire de nouvelles, je n'arrive pas à résumer. C'est la même chose pour les films que j'ai adaptés ou réalisés, ils font au minimum 2 heures, après réduction !

Je n'ai jamais écrit **pour** le cinéma. J'essaie de me préserver, de ne pas penser automatiquement, quand j'écris, à une adaptation cinématographique possible... Je n'allais pas souvent au cinéma. Je vois surtout des films d'aventures, des westerns. Dans mes films, il n'y a pas de références cinématographiques, et cela ne me traumatise pas ! Quand je vais faire un travelling, je ne me dis pas : « Non, je ne peux pas



« Le Trou » de Jacques Becker.

le faire, car en 1930, Untel l'a déjà fait. » Je ne me pose pas ce genre de questions. Si j'ai envie de faire marcher mon personnage dans un marché, de telle manière, je me fiche de savoir si cela a déjà été fait ou non. Si la situation dramatique existe, cela me suffit. D'ailleurs, cela ne sert pas forcément d'être cinéphile, on a la tête encombrée de plans, et on ne sait plus

ensuite à quel moment c'est une invention ou un souvenir, un hommage, etc.

Question Comment s'est monté « La Loi du survivant » ?

Giovanni Très facilement. J'avais donc raconté une partie de mon roman « Les Aventuriers » à Robert Enrico, en gardant le centre de l'histoire que j'ai donc tourné. Pour limiter les risques courus, ignorant quel accueil serait réservé à mon film, je suis resté en pourcentage complètement. Personne n'a perdu d'argent, et j'avais en plus toute liberté. Je n'avais pas d'affiche au départ, pas de vedettes, pas beaucoup de moyens, mais une équipe technique très mobile. Et vraiment, je suis parti et revenu avec ce que j'avais écrit au départ. De même pour « Le Rapace ». Je ne reviendrai jamais avec aucun changement. Je ne veux pas de reproches. Si, un jour, je rate quelque chose, ce sera par rapport à moi uniquement, et non pour des raisons techniques, de n'avoir pas pu tourner telle scène, etc. J'ai écrit mon premier film plan par plan, d'une façon simple. Je ne fais pas de mise en scène pour la mise en scène, j'essaie de raconter une histoire en images. Si, dans une scène, un personnage doit marquer davantage, je fais un gros plan. Si deux personnages se rapprochent, je resserre, au fur et à mesure, je passe de plans généraux à des plans rapprochés, pour la montée de ma scène dramatique C'est une mise en scène logique, au service de l'histoire. Je ne fais jamais d'effets. La mise en scène doit s'effacer, pour moi, au profit de l'histoire, toujours. J'évite aussi généralement le champ-contre-champ. Je laisse les gens en présence et je fais beaucoup d'amorces. J'aime bien voir les gens en gros, ou des personnages qui s'affrontent. Si vous l'avez remarqué, dans mes scènes de bataille, ou d'action, on sait toujours comment les personnages sont placés les uns par rapport aux autres. Que ce soit dans une plaine, un canyon, un port, je m'arrange toujours pour que l'on sache où se trouve Michel Constantin, par exemple, par rapport à son adversaire, durant le combat au revolver. J'aime avoir une situation géographique très claire. C'est ce qui m'irritait au cinéma, au cours d'une action : on ne savait plus où était l'adversaire du type que l'on voyait en gros plan contre un rocher, à un moment ils n'étaient plus situés. Moi je veux que l'on sache où ils sont. C'est beaucoup plus long à tourner évidemment. J'ai mis une semaine à tourner le duel de « La Loi du survivant ». Il y a aussi un duel dans « Le Rapace » qui oppose Lino Ventura à plusieurs adversaires. Il est sur un pont, les autres de chaque côté de ce pont. Et ils sont tantôt en amorce, en gros par rapport à lui, qui semble petit, tantôt c'est l'inverse. Ce serait beaucoup plus rapide et moins fatigant de filmer chaque personnage séparément et de faire le montage ensuite, mais on a un résultat tellement différent à l'écran ! Michel Constantin ?

Je l'avais connu durant le tournage du « Trou ». C'est moi qui l'ai recommandé à Melville pour « Le Deuxième souffle ». J'ai écrit pour lui son rôle dans « Les Grandes Gueules », qui ne se trouvait pas dans mon livre (« Les Hauts-de-fer »). Pour « Un nommé La Rocca », là aussi c'était moi. J'aurais pu demander à Lino Ventura, mais ce serait devenu le « film de deux copains », etc. et je ne voulais pas ce genre d'indulgence... Michel Constantin a vraiment une place



Alexandra Stewart et Michel Constantin dans « La Loi du Survivant » de José Giovanni.

prépondérante dans les films d'aventures et il avait commencé dans le cinéma avec moi, donc il y avait un côté sentimental, un alliage, je pouvais le diriger comme je voulais, et le résultat a été formidable.

Question « La Loi du survivant » est en quelque sorte le condensé de tous vos livres, il reprend tous les thèmes que vous aviez déjà exprimés, mais il en fait autre chose, sur un plan purement cinématographique...

Giovanni C'est que j'avais acquis le décalage nécessaire du metteur en scène et de son esprit. Et, de plus, je croyais à mon sujet, à mon histoire. Et c'est capital, je vous l'ai déjà dit. Je vais vous donner un exemple : j'avais décrit une scène pour le film de Jacques Deray, « Du rififi à Tokyo ». J'avais imaginé la scène de retrouvailles entre Vanel et Karl Boehm originellement ainsi : Boehm, l'aventurier, se trouvait au bord de la mer, et faisait cuire son poisson en plein air, non loin d'une pêcherie de perles. Vanel arrivait pour lui proposer un certain travail. Et pendant qu'ils parlaient, des pêcheuses venaient de temps à autre pour lui montrer des perles qu'il prenait en leur donnant de l'argent. Je mêlais donc pendant la conversation ce trafic, extérieur à l'action. J'ajoutais un contexte d'aventures avec ce type mal habillé, sale, qui bouffait n'importe comment, etc. Quand j'ai vu le film, la scène se passait dans une maison de bambou, qui aurait pu avoir été construite en studio, n'importe où, Boehm avait un tablier, il faisait des œufs sur le plat, ou autre chose, Vanel entrait et disait : « Hum, ça sent bon la cuisine au beurre », à peu de choses près ! Mon climat était totalement parti. Mais Deray a eu raison de la tourner ainsi, car il voyait la scène comme cela, il ne sentait pas la mienne, il n'y croyait pas, donc elle aurait été mauvaise. Alors que faisant moi-même la mise en scène, je suis sûr que mon climat sera entièrement restitué... Vous comprenez, je suis alpiniste, je crois donc au courage physique. Je sais qu'un lâche, moralement, change un peu, quand il risque sa vie physiquement. Certains n'y arriveront jamais, car ce n'est pas si facile de changer de personnalité. J'ai vu en montagne des gens qui avaient très peur, ils n'avaient pas le vertige, qui est un phénomène très rare, mais ils avaient peur de tomber, ce qui est différent. Même à un mètre du sentier, ils avaient peur. Et on peut les changer en les formant, peu à peu, en les forçant. C'est le thème principal de « La Loi du survivant », et j'y crois. Mais comment voulez-vous que je fasse sentir cela à un metteur en scène qui n'aura jamais quitté Paris, il ne filmera jamais cette histoire, il ne le pourrait pas d'ailleurs ! Moi, je la vivais toute l'année (j'habite Fontainebleau), donc je l'ai mise dans mon film..

Question C'est le « côté physique » de votre film qui est passionnant, car totalement inattendu, et inhabituel, dans le cinéma français. Le thème de l'aventurier, du courage et de la peur .

Giovanni Si vous voulez, j'ai eu une vie un peu dissolue dans ma jeunesse, assez aventureuse. J'ai été blessé, des gens m'ont enlevé une balle du corps avec des moyens primitifs. Et la balle ne s'en va pas toute seule ! C'est un sale moment à passer ! Je l'ai mis dans mon film. En plus, c'est un don qu'il fait à la femme, en somme. Je voulais montrer qu'un aventurier, tireur d'élite, est un homme comme un autre quand il est blessé. Je crois qu'un autre metteur en scène aurait éliminé beaucoup de choses, il aurait triché, car cela aurait été trop difficile... Je me souviens de ce que Becker me disait toujours : « Quand tu as une grande difficulté, **tu dois la tourner.** Si, une fois tournée, la scène ne passe pas, est mauvaise, alors enlève-la. Mais ce qui compte, c'est vis-à-vis de toi ! » Voilà pourquoi j'ai filmé la scène de la balle que l'on enlève à Constantin

Question On sent énormément le côté autobiographique de « La Loi du survivant », ce qui lui donne un ton mélancolique : c'est un film au passé, l'aventurier se souvient de sa jeunesse.

Giovanni Je suis très attaché au passé, car j'ai un passé moi-même ! Mais je crois beaucoup au passé des personnages. On peut faire un film qui marque avec des personnages qui ont chacun un passé. Dans chaque séquence d'un film, il y a toujours le passé et le présent qui existent ensemble, et ce passé vous permet de faire intervenir dans l'histoire les gens que vous voulez, soudainement. C'est une richesse. Tous mes personnages ont un passé assez lourd Et c'est ce qui m'a plu, dans « Le Rapace », ce côté très nostalgique, tourné vers le passé.

Question « La Loi du survivant » a été très bien accueillie. Vous avez donc enchaîné sur « Le Rapace ». Avez-vous écrit quelque chose entre temps ?

Giovanni Non, je commençais à écrire quand Lino est venu me trouver. Il cherchait un sujet, il voulait tourner un film. J'ai trouvé alors le livre de John Carrick, « Le Rapace » (paru dans la « Série Noire »), dans lequel il y avait un personnage ignoble, brutal et infect à tous les points de vue, mais qui finis-

sait par s'humaniser un peu à la fin. Il venait en Amérique du Sud pour tuer le président d'une certaine république, et il y avait des rapports très intéressants avec les gens. J'ai pensé que Lino serait très bien dans ce rôle. Je lui ai donné le livre à lire, avec quelques pages rectificatives, et c'était tout pour moi. Et puis je me suis mis à y repenser tout le temps, et finalement je lui ai dit : « Ecoute, il faudrait telle et telle modification, je voudrais bien faire ce film avec toi ! ». J'ai trouvé un producteur et le film s'est fait ainsi.

Question Que pensez-vous de l'évolution du personnage ?

Giovanni Le personnage s'humanise à la fin, car on ne peut pas vivre sans pitié. C'est Dostoïewsky qui avait dit cela On ne peut croire à un personnage totalement insensible. De même que tous les grands comiques ont, à un moment donné, même très court, un côté nostalgique, émouvant même. On ne peut pas être complètement dramatique, ou complètement comique. A la fin, « le rapace » montre un peu le bout de l'oreille, mais il reste tout le temps impitoyable — en apparence. C'est un personnage coupé du reste du monde, et il se coupe une seconde fois du monde par les odeurs. Je crois beaucoup aux odeurs, j'ai connu pas mal d'univers concentrationnaires. Et je pense que le racisme n'est qu'une question d'odeur. Si le noir n'avait aucune odeur pour le blanc et vice-versa, le racisme disparaîtrait. Quand vous êtes dans une cellule, enfermés à 4 ou 5, au bout d'un certain temps, entre noirs et blancs, vous sentez la mort, le fauve. Ce n'est pas une question de couleur de peau, mais uniquement d'odeur. Le « rapace » mange des oignons crus, il dégage donc une haleine qui le coupe des gens ! Et il le fait consciemment, il se coupe deux fois du monde. C'est ce qui est beau chez lui ! Il doit assassiner le président avec l'aide d'un jeune idéaliste de gauche, aristocratique, mais qui n'est pas habitué à cette odeur évidemment. Et il lui apprend la vie peu à peu. A la fin, on comprend la transformation du jeune, parce qu'il mange à son tour des oignons ! C'est très net et très beau ! Je ne crois qu'en ces choses-là, et il n'y a que cela qui m'intéresse . J'aime ces personnages rustres, qui cherchent à s'exprimer. On rencontre beaucoup de ces personnages dans le milieu de l'alpinisme, car l'alpinisme demande de souffrir beaucoup. Je me souviens d'un ami, qui est mort en Alaska il n'y a pas longtemps, Patkin, surnommé « la farine », car il transportait des sacs aux Halles pour gagner sa vie. C'était un être très simple et très rustre. Il m'a raconté un jour qu'à 18 ans il s'était cassé une jambe, elle s'était remise, il s'est réentraîné. Mais il me disait que quand il était en présence d'étrangers, il sentait que son squelette, ses os, n'étaient pas intacts comme avant et il en avait honte ! C'est formidable, non ? Ce n'est pas dans un salon que vous entendrez cela. On peut en faire un livre. C'est en ces sortes de choses que je crois.

Question « Le Rapace » traite aussi de l'amitié.

Giovanni Oui, toujours. Car si ce personnage de 40 ans se montre sans cesse sous son plus mauvais jour, c'est parce que c'est en quelque sorte son refuge. Il a périclité, peut-être à cause d'une femme, on ne sait pas trop, il s'est coincé dans sa violence et il s'y isole. Il sent que si jamais il s'abandonne à une certaine tendresse, il ne sera plus violent, alors il communiquera avec les gens, et il cessera d'exister, il sera une loque, comme les autres. Alors il s'accroche à sa violence. Il brutalise le jeune homme pour l'endurcir à la vie, même si l'autre ne s'en rend pas compte. Le rapace ne cherche pas à gagner son amitié. Il ressemble à un professeur très dur qui punit son élève d'autant plus qu'il l'aime. Le jeune apprend et marche avec lui. A la fin du film, le rapace va être démystifié par le jeune, qui va lui dire tout ce qu'il est véritablement. Mais il ne peut pas l'admettre, car il s'attendrirait, alors il commet une dernière brutalité, qui est mêlée de sacrifice. Il rejette le jeune et en l'empêchant de le suivre, il le sauve. La brutalité change de sens.

Question C'est la seule manière de communiquer pour lui ?

Giovanni Oui, c'est sa seule possibilité de dialoguer. C'était un très beau sujet et j'ai précisé la fin, beaucoup plus que dans le livre... Il est démystifié, mais acquiert une certaine grandeur. Je suis resté cinq mois au Mexique pour les extérieurs, après repérages, etc. Les intérieurs ont été filmés à Boulogne. Je travaille déjà à un autre projet, une de mes nouvelles, « Les Ruffians », que je tournerai courant octobre, avec Reggiani, et peut-être Constantin ou Ventura C'est une histoire de « trainards », de gens en marge, qui sont disponibles, pour des raisons différentes, très violente.

Question La violence est pour vos personnages le moyen de s'affirmer, de s'exprimer.

Giovanni Ce sont des « hors-la-loi ». Et la violence est **en limite** avec la tendresse, qui prend alors une dimension formidable, même s'il n'y a qu'un regard tendre qui dure une seconde. Il faut que ça reste fort des deux côtés.

Question Avez-vous encore envie d'écrire ?



« Le Rapace » de José Giovanni.

Giovanni Oui, toujours. Je voudrais alterner avec les films. Je pense écrire pour mettre en scène ensuite Il faut que j'écrive toujours, car je veux être l'auteur complet de mes films, d'après des sujets originaux. J'essaierai de donner toute la richesse à mon livre, sans penser à l'adaptation ultérieure. Le roman est plus riche que tout, il faut donc lui laisser cette possibilité de richesse. Ensuite, au niveau de la réalisation, je pourrai ajouter un détail, un geste, une habitude d'un des personnages, etc.
Je ne fais pas non plus d'effets musicaux. Un film ne doit pas être aidé, il ne doit pas y avoir d'effets. Une chose compte, l'histoire que vous racontez. Il faut oublier les aides extérieures, mais jamais le script, qui doit se suffire à lui-même. A la réalisation de l'enrichir ensuite. « Le Rapace » a été tourné en couleur, en 1,66 avec des acteurs mexicains (Lino est le seul acteur européen)

Question L'aventure est votre thème central ?

Giovanni Oui, car elle est possible partout, même dans une grande ville. Il existe des gens disponibles, capables de faire des choses un peu excessives, sans trop s'occuper des lois, des impôts, des horaires. Ils sont capables de partir le lendemain, comme cela, car ils sont sans attaches, ou s'ils en ont, ils peuvent les rompre, un an même. S'ils ont une famille, des enfants, ils donnent de l'argent et s'en vont. Ils seront contents de revenir, mais ils ont la liberté de s'en aller, comme ils le veulent.

Question Que pensez-vous du roman policier en France ?

Giovanni Ce n'est pas vraiment un roman d'action, mais à énigmes, c'est ce qui le différencie du roman américain. Cela vient du fait que pour raconter des histoires, il faut les avoir vécues. Ensuite, il faut savoir les écrire sans ostentation. Le style américain est net, sans effets appuyés, très efficace. Il suffit de lire le livre de Truman Capote « De sang-froid » : le style est linéaire, et il émeut et fait trembler. Cela vient de ce que le style est en contrepoint avec les événements.

Plus ils sont importants, plus le style est effacé. Mais ce qui compte, c'est d'avoir vécu, et de vivre ensuite ses aventures de l'intérieur. Regardez Dashiell Hammett : ses histoires sont celles d'un détective privé, métier qu'il a exercé durant vingt ans.

Alors... Il faut vivre et écrire ensuite, car il faut posséder un recul, une distance sur les choses. On peut rarement vivre une aventure et l'écrire tout de suite, il faut la laisser se décanter. On est plus objectif et plus vrai. J'ai écrit « Le trou ». Si je l'avais écrit aussitôt après l'avoir vécu, j'aurais pris un parti violent, contre les surveillants par exemple, le livre aurait été plus **petit**. Avec le recul, sans parti, j'ai écrit l'histoire, simplement, de cinq hommes qui veulent s'évader, je n'ai pas dit s'ils étaient innocents ou coupables. Ils ne « cassent pas du sucre » sur la société, ils veulent s'en aller, c'est tout. Et c'est cela qu'il fallait donner, car c'est la réalité des choses, qui serait moindre avec un parti pris violent dans un sens. Ce ne serait pas vu de l'intérieur, c'est plus difficile bien sûr, mais c'est mieux, car je crois avoir atteint alors à plus de **réalité**.

(Propos recueillis au magnétophone par F. Td.)

Ernst Lubitsch : complément filmographique

1912 VENEZIANISCHE NÄCHTE. **Prod. :** Ma. Lu. Film. **Réal. :** Max Reinhardt. **Scén. :** Max Reinhardt **Phot. :** Karl Freund. **Interprétation :** Ernst Matray, Victor Varconi, Eric Stein, Ernst Lubitsch.

1913 DIE FIRMA HEIRATET. **Scén. :** Walter Turszinsky, Jacques Burg.

1913 BEDINGUNG : KEIN ANHANG **Prod. :** Deutsche Bioscop GmbH. **Réal. :** Stellan Rye **Scén. :** Luise Heilborn-Korbitz. **Phot. :** Guido Seeber. **Interprétation :** Hans Wassmann, Albert Paulig, Emil Albes, Ernst Lubitsch, Siddie Sinnen, Helene Voss. 2 bobines.

1914 FRÄULEIN PICCOLO. **Prod. :** Luna Film GmbH. **Réal. :** Franz Hofer. **Phot. :** Gotthardt Wolf **Déc. :** Fritz Kränke. **Interprétation :** Dorrit Weixler (Lo), Franz Schwaiger, Martin Wolff, Max Lehmann, Alice Hechy, Helene Voss, Karl Harbacher, Ernst Lubitsch. 30 min.

1914 DER STOLZ DER FIRMA **Scén. :** Jacques Burg, Walter Turszinsky.

1914 FRÄULEIN SEIFENSCHAUM. Prod. : Projektions A.G. Union (PAGU) **Réal. :** Ernst Lubitsch. **Scén. :** Ernst Lubitsch. **Déc. :** Kurt Richter. **Interprétation :** Ernst Lubitsch. 1 bobine.

Tourné en août 14, présenté en janvier 15, c'est la première réalisation de Lubitsch, qui était venu en proposer le scénario à la Union Film (c'est-à-dire la Projektions A.G. Union, alias PAGU). Paul Davidson, directeur général, décida sur le conseil de Hans Kräly et de Rudolf Kurtz (futur auteur de « Expressionismus und Film ») de lui donner sa chance.

1914 ARME MARIE. **Prod. :** Vitascope-Union. **Réal. :** Max Mack. **Scén. :** Walter Turszinsky, Robert Wiene **Phot. :** Hermann Böttger.

1915 ROBERT UND BERTRAM. **Prod. :** Projektions A.G. Union. **Réal. :** Max Mack **Phot. :** Max Lutze **Interprétation :** Eugen Burg, Ferdinand Bonn, Wilhelm Diegelmann, Ernst Lubitsch. 3 bobines.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Patrick Brion, Michel Caen, Albert Cervoni, Eduardo De Gregorio, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Philippe Garrel, Sébastien Roulet et François Truchaud.

1915 **ZUCKER UND ZIMT. Prod. :** Matray-Lubitsch Film. **Scén. :** Ernst Matray, Ernst Lubitsch, en collaboration avec Greta Schröder-Matray. **Réal. :** Ernst Matray, Ernst Lubitsch **Ass. :** Richard Löwenbein. **Interprétation :** Ernst Matray, Ernst Lubitsch, Helene Voss, Alice Scheel-Hechy, Paul-Ludwig Stein, Victor Colani. 2 bobines.

1916 DR. SATANSOHN **Réal. :** Edmund Edel. **Scén. :** Edmund Edel. **Interprétation :** Ernst Lubitsch, Erich Schonfelder, Hans Felix, Yo Larte, Marga Köhler.

1916 LEUTNANT AUF BEFEHL. Prod. : Projektions A G Union. **Réal. :** Ernst Lubitsch. **Interprétation :** Ossi Oswalda, Ernst Lubitsch, Victor Janson, Erich Schönfelder.

1916 DER GMBH TENOR. Phot. : Theodor Sparkuhl **Interprétation :** Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, Victor Janson


Die Flamme de Ernst Lubitsch.

1917 OSSIS TAGEBUCH. Prod. : Projektions A.G. Union. **Scén. :** Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder. **Interprétation :** Ossi Oswalda, Hermann Thimig.

1917 DER BLUSENKÖNIG (et non DER BLUSEN KONIG).

1917 WENN VIER DASSELBE TUN. Interprétation : Ossi Oswalda, Emil Jannings, Fritz Schulz, Ernst Lubitsch

1917 HANS TRUTZ IM SCHLARAFFENLAND. **Prod. :** Projektions A.G. Union **Réal. :** Paul Wegener. **Scén. :** Paul Wegener. **Phot. :** Frederik Fuglsang **Déc. :** Rochus Gliese. **Interprétation :** Paul Wegener, Lyda Salmonova, Ernst Lubitsch, Fritz Rasp. 4 bobines.
D'après Rochus Gliese, Lubitsch tenait le rôle du diable.

1917 EIN FIDELES GEFÄNGNIS (et non DAS FIDELE GEFANGNIS) **Interprétation :** Harry Liedtke, Ossi Oswalda, Emil Jannings, Erich Schönfelder, Paul Biensfeldt.

1918 DER RODELKAVALIER (et non DER ROSENKAVALIER).

1918 DER FALL ROSENTOPF. Interprétation : Ossi Oswalda, Ernst Lubitsch, Trude Hesterberg.

1918 Fuhrmann Henschel n'est pas un film d'Ernst Lubitsch.

1918 MEINE FRAU DIE FILMSCHAUSPIELERIN. Phot. : Theodor Sparkuhl. **Déc. :** Kurt Richter. **Interprétation :** Ossi Oswalda, Paul Biensfeldt, Victor Janson, Hans Kraly, Julius Dewald, Max Kronert. 3 bobines.

1919 SCHWABENMÄDLE (et non SCHWABEMAEDIE).

1919 RAUSCH. Prod. : Argus Film GmbH **Réal. :** Ernst Lubitsch. **Scén. :** Hans Kraly d'après Strindberg. **Phot. :** Karl Freund. **Déc. :** Rochus Gliese. **Interprétation :** Asta Nielsen, Alfred Abel, Karl Meinhard, Grete Dierks, Marga Köhler, Frida Richard, Sophie Pagay, Rudolf Klein Rohden, Heinz Stieda. 5 bobines.

1919 DER LUSTIGE EHEMANN. **Prod. :** PAGU-UFA. **Réal. :** Leo Lasko. **Scén. :** Ernst Lubitsch, d'après une idée de Richard Wilde. **Phot. :** Theodor Sparkuhl. **Interprétation :** Victor Janson (double rôle), Irmgard Bern, Marga Köhler, Heddy Jendry, Wally Koch. 3 bobines.

1919 ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN. Prod. : PAGU-UFA. **Réal. :** Ernst Lubitsch. **Scén. :** Ernst Lubitsch. **Phot. :** Theodor Sparkuhl. **Déc. :** Kurt Richter. **Interprétation :** Ossi Oswalda, Kurt Götz, Ferry Silka, Margarete Kupfer, Victor Janson. 3 bobines.
Kurt Götz = le futur Curt Goetz.

1920 ROMEO UND JULIA IM SCHNEE. Prod. : Maxim Filmgesellschaft Ebner et Co. **Réal. :** Ernst Lubitsch. **Scén. :** Hans Kräly. **Phot. :** Theodor Sparkuhl **Interprétation :** Lotte Neumann, Julius Falkenstein, Gustav von Wangenheim, Jacob Tiedtke, Marga Köhler, Ernest Rückert, Josefine Dora, Paul Biensfeldt, Hermann Picha, Paul Passarge. 3 bobines.

1921 DAS WEIB DES PHARAO (et non DAS WEIB DES PHARAOHS). **Prod. :** Ernst Lubitsch Film GmbH (UFA-EFA).

1922 DIE FLAMME (MONTMARTRE). **Prod. :** Ernst Lubitsch Film GmbH (UFA-EFA). **Phot. :** Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen **Déc. :** Ernst Stern, Kurt Richter.

1923 ROSITA. Scén. : Edward Knoblock (et non Norbert Falk), Hans Kräly

1927 THE STUDENT PRINCE (et non THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG, **In Old Heidelberg** étant le titre de la pièce de Meyer Foerster déjà transformée en opérette, et dont c'était la troisième — au moins — version cinématographique) **Assistant** (et non costumes) : Eric Locke.

Des raccords furent tournés après le départ de Lubitsch par John M. Stahl, à la demande de Louis B. Mayer et de Irving S. Thalberg.

1929 ETERNAL LOVE est un film avec « effets sonores », ajoutés après tournage. C'est donc le dernier film muet de Lubitsch et non son premier parlant.

1932 BROKEN LULLABY (titre de distribution, THE MAN I KILLED étant le premier titre). **Scén. :** Ernest Vajda, Samson Raphaelson, d'après la pièce de Maurice Rostand et son adaptation américaine par Reginald Berkeley.

1932 ONE HOUR WITH YOU. Réal. : Ernst Lubitsch. Cukor lui-même a déclaré n'avoir dirigé le film, d'après un découpage strict et sous la supervision étroite de Lubitsch (occupé à refaire le montage de **Broken Lullaby**), que pendant le début du tournage. Après quoi Lubitsch reprit tout en mains. « Cela a été un moment très pénible pour moi parce que j'étais pour ainsi dire mis au coin, à le regarder. En tout cas, ce fut entièrement un film de Lubitsch en style. D'ailleurs le script était de lui, et je pense qu'il en a dirigé la plus grande partie J'ai aidé dans la mesure de mes moyens, j'étais là tout le temps. »

1932 TROUBLE IN PARADISE. Scén. : Samson Raphaelson, d'après la pièce de Laszlo Aladar et son adaptation américaine par Grover Jones.

1936 Lubitsch fut directeur de la production de la Paramount de la fin 34 à janvier 36. La chronologie exacte des trois films avec Marlene Dietrich est : **Desire, I Loved a Soldier, Angel.**

1938 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE. Scén. : Charles Brackett et Billy Wilder, d'après la pièce d'Alfred Savoir et son adaptation américaine par Charlton Andrews.

Le « plan de Sacha Guitry » est simplement une transparence de Cannes ; au cours du tournage, les opérateurs de la deuxième équipe filmèrent par hasard Guitry, qu'on n'aperçoit évidemment pas dans le film

La plupart des renseignements concernant la période allemande proviennent de la documentation fournie par le Festival de Berlin 1967, à l'occasion de la rétrospective Lubitsch. — B. E.

Billet

Ils ont entendu les images

par Abel Gance

L'évolution des publics de cinéma et de télévision, dont l'acuité visuelle s'est notablement accrue depuis quelques années, est telle que les spectateurs saisissent maintenant au quart de seconde la signification d'une série d'images qu'ils mettaient autrefois cinq ou six secondes à enregistrer.

Cette suprématie de la vue, infiniment plus rapide que l'oreille, engendre une gêne de plus en plus vive devant l'abondance des dialogues qui, non seulement sont en retard sur ce que l'œil a déja compris, comme le bruit du coup de canon est en retard sur l'éclair du tir, mais paraissent le plus souvent une tautologie, l'image ayant un potentiel de puissance que le mot qui croit lui être utile ne fait, le plus souvent, qu'amoindrir.

Nous avons ainsi acquis la preuve que les deux rails parallèles, l'un auditif, l'autre visuel, l'un de l'autre prisonniers, ont fait marcher depuis un demi-siècle, sur les écrans, le train des images au ralenti, depuis la fin du muet.

Que le langage freine l'image et que la parole oblige la lumière à marcher au rythme du son, est devenu une évidence.

Essayons donc de nous débarrasser de cette sensation de pléonasme que le synchronisme labial a apporté, comme un écho inutile à ce que nous avons déjà compris par les yeux. Pour cela, il faut évidemment nous trouver devant une nouvelle dramaturgie visuelle, fortement charpentée, et préétablie à cet effet.

En résumé :

La parole du Talmud : « Ils ont vu les voix ! », devra, dans le futur du Cinéma, être inversée afin que nous puissions dire :

« Ils ont entendu les images ! »

C'est la nouvelle formule que les lois de la vitesse moderne imposeront progressivement.

Et nous arriverons bientôt, comme la Polyvision le fera parallèlement, à pouvoir suivre simultanément, sur le rail auditif, des scènes orales différentes de celles que nous verrons, mais ayant entre elles la parenté que les mots ont dans la poésie.

Elles se comptabiliseront dans la pensée dans la même fraction de temps, comme le font les ordinateurs.

Et nous obtiendrons ainsi ces fortes synthèses poétiques qui, psychiquement, prolongeront les ondes des images, comme il en est de la musique, dans une sorte de quatrième dimension, où le mot, qui n'aura plus à jouer son rôle de pléonasme, prendra une valeur intrinsèque bouleversante par son affrontement avec des images libérées.

Abel GANCE.

Situation du nouveau cinéma



André Théberge, Michel Régnier et Jean-Pierre Lefebvre : tournage de « Mon Œil ».

1

Tardif bilan pour prompte clôture : le succès critique (que nos confrères soient ici remerciés de leur appui précieux) et public (un indice de fréquentation record — 100 % et parfois plus ! — dans les deux salles, plus de dix mille spectateurs, des débats toujours passionnés et souvent passionnants, la présence de nombreux cinéastes) ont rendu exemplaire, disons-le sans fausse modestie, la seconde « Semaine des Cahiers » (8 au 14 novembre 1967). Et de ce choc porté aux bastions traditionnalistes de la distribution les ondes aujourd'hui encore ne sont pas éteintes. D'abord, des huit films que nous avons montrés au public parisien, cinq (« Stranded », « Paranoia », « Terre en transes », « Pop Game » et « Shakespeare Wallah ») sont sortis depuis. Ensuite, notre exemple a été suivi avec un grand succès par notre confrère « Positif », qui présenta sa propre semaine du 7 au 13 février. Pour la province : plusieurs villes seront visitées par le nouveau cinéma dans les mois qui viennent, et nous avons l'intention d'inviter ceux de nos lecteurs qui habitent les régions où nous passerons non seulement à participer aux séances et débats, mais à les préparer avec nous dès maintenant. Enfin, de nombreux distributeurs et propriétaires de salles nous ont fait part de leur intérêt et de leurs efforts pour tenter de renouveler les conditions actuelles de la distribution des films ambitieux en France. Tardifs échos encore de notre « Semaine », les deux textes qui suivent — de Jean-Pierre Lefebvre et James Ivory à qui nous avions demandé d'écrire quelques lignes sur leurs films... — J.-L. C.

Les quatre saisons.

Après « Le Révolutionnaire » et l'hiver qui ne s'y déroulait pas, j'ai choisi, pour « Patricia et Jean-Baptiste », le printemps — ce faux printemps du Québec beaucoup plus long qu'en France — ce dur printemps qui, paradoxalement, arrête la vie pour plusieurs semaines.

(Assez curieusement, on m'a fait remarquer — je ne m'en étais pas aperçu — que j'avais suivi l'ordre des saisons. L'hiver pour « Le Révolutionnaire », le printemps pour « Patricia », l'été pour « Mon œil » et l'automne pour « Il ne faut pas mourir pour ça ». Pour peu qu'on s'y arrête, cette coïncidence « climatique » est très importante. Mes quatre premiers longs métrages m'ont ramené, avec toutefois une conscience élargie — enfin je le souhaite — à mon point de départ, m'ont replacé devant le même phénomène. C'est pourquoi mon prochain film d'hiver, qui s'intitulera « Parfois, quand je vis », sera pour moi la deuxième étape véritable. Ce sera même mon premier film véritable, un film d'amour, sur l'amour, avec amour. Ce qui me rassure, c'est d'avoir déjà brisé les saisons, en tournant, pour le compte de l'Office National du Film à la fin du mois d'août, mon premier long métrage en couleur, « Mon amie Pierrette », et en préparant un film « out of time », « Comment gagner la guerre contre les Américains »).

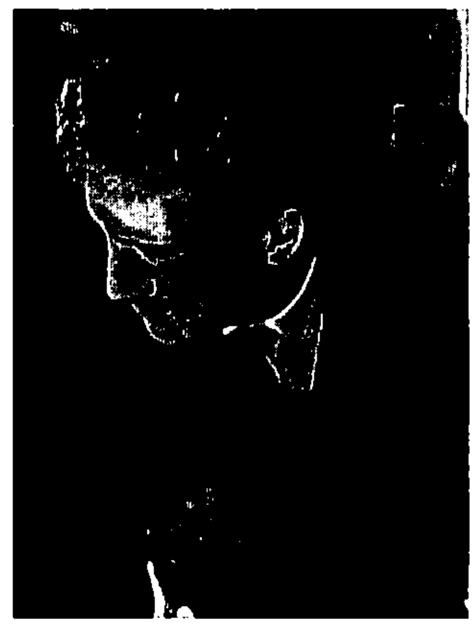
Donc, notre printemps, lui aussi, se déroule à peine. Il est une illusion.

Donc, il fallait une ville, cette fois, pour rendre l'illusion du printemps. Il fallait le bruit, signe apparent d'une agitation apparente. Il fallait un décor multiple qui semble bouger. Il fallait Montréal.

De même pour les personnages. Pour bien montrer l'ours qui sommeille en Jean-Baptiste, il fallait un révélateur, un pôle positif. Une jeune femme. Patricia. Et qui est plus, une jeune Française.

Mais « Patricia et Jean-Baptiste » est d'abord et avant tout une étude ou, si l'on préfère, un dossier dans lequel j'ai voulu accumuler des faits et des symptômes, avec le plus grand esprit « clinique » possible. Si j'ai tenu à jouer moi-même le rôle de Jean-Baptiste, c'est cependant pour qu'un certain diagnostic soit implicitement porté. Etre le malade et le médecin.

Ces faits qui, par leur accumulation, conduisent aux symptômes, sont de plusieurs ordres.
Il y a les faits géographiques et sonores de Montréal. Nous avons constitué un échantillonnage assez complet des différents quartiers, avec leur atmosphère sonore propre (même les plans morts ont été tournés en son direct). De même pour les décors intérieurs, usine, taverne, restaurants, aréna, etc. Il s'agissait simplement, au moyen de ces décors, de cette géographie, de situer des habitudes et des goûts communs.
Il y a ensuite les faits individuels. Le peu de faconde de Jean-Baptiste, sa façon de s'habiller, d'avoir la barbe mal faite, de boire la bière au goulot ; les pin-up de « Playboy » dans sa chambre, côtoyant images saintes et crucifix ; le café instantané du matin, les journaux jaunes à potins qui sont sa seule nourriture intellectuelle. Ainsi de suite. Quant à Patricia, sa psychologie est celle de « l'appétit » que l'Amérique, même si on n'y a pas encore le goût très développé, peut à tout le moins satisfaire en quantité ; la très longue scène du super-marché était pour moi la façon la plus concrète d'illustrer la tentation systématique d'une Française qui pourtant n'acceptera pas ce monde nouveau, cette nourriture nouvelle, qui, de préférence, tentera de reconstruire son monde à elle, ses goûts à elle (ce qui crée, au Québec, une quantité imposante de mondes marginaux).
Dans « Patricia et Jean-Baptiste », je voulais en quelque sorte faire un peu le contraire du « Révolutionnaire » : montrer, concrétiser tous les **signes** ayant trait à une appréhension au premier degré du film. Mais l'idée exprimée est sensiblement la même dans les deux cas ; il s'agit d'un aspect différent de l'immobilisme québécois.
Ma seule préoccupation, de film en film (car je ne crois pas à l'œuvre unique, je ne crois qu'en la continuité entre les œuvres), est d'ailleurs toujours la même : augmenter le nombre et la forme des signes (et un jour, comme j'essaierai de le faire dans « Parfois, quand je vis », inventer de nouveaux signes). Additionner les contradictions et les contraires. Et demeurer moi-même « en marge » de ces signes, ne pas les interpréter, mais les **organiser.** De façon à ce que le spectateur les interprète pour lui-même, qu'il trouve un nouveau chemin à travers des objets et des faits qu'il connaît depuis toujours, mais entre lesquels il n'a jamais fait de lien.
Rendre le spectateur créateur. Cela est pour lui, qui a toujours « assisté » au déroulement de son histoire sans la « bouger », cela est une nécessité poétique (qui forcément englobe la politique). Si nous voulons en effet reprendre possession de notre milieu, il faut : a) tenter de l'objectiver pour b) mieux le re-créer. Il faut, en somme, multiplier la conscience pour atteindre à la responsabilité.
Je n'ai jamais fait de films que dans cet esprit là. D'ailleurs, sont-ce des films ? Je préfère parler « d'objets cinématographiques », de même que je préfère utiliser le mot « organisateur » plutôt que celui de réalisateur. Ce que les cinéastes d'ici tentent de réaliser c'est leur être propre et leur société. Nos films sont au cinéma ce que les « steel bands » sont à la musique. Nous avons besoin d'exister, de parler, de crier. Sans savoir pourquoi. C'est un geste naturel.
Si, d'autre part, le cinéma et la chanson sont devenus au Québec deux modes d'expression plus développés, s'ils ont mûri plus vite, s'ils tentent plus de gens que la musique, le théâtre et même la littérature, c'est peut-être parce qu'ils ne nous ont jamais été enseignés, prêchés devrais-je dire. J'aurais pu devenir peintre, peut-être, si on ne m'avait pas forcé à « re-copier » de beaux perroquets en plâtre jauni. Je serais musicien, peut-être, si pendant cinq ans on ne m'avait pas obligé à répéter et perfectionner des morceaux stupides. Au cinéma, j'ai découvert tout, seul. Personne d'assez compétent ne pouvait vraiment me diriger. Je me suis appuyé sur la vie.
Peut-être serions-nous québécois si on ne nous avait pas enseigné à l'être, à le **rester, surtout.** Car tout ce que nous étions c'était de n'être rien. Tout ce qu'on nous enseignait avait déjà été enseigné à d'autres qui ne nous ressemblent pas.
Ainsi, nous nous sommes mis à chanter, par révolte, mais sans vraiment le savoir. Maintenant nous voulons faire des films par amour pour « les chansons ». Demain tout finira peut-être mal ; mais demain ce sera demain.
Bref, l'aventure collective du Québec n'est, à l'échelle du monde, que l'équivalent d'une aventure individuelle. Nous sommes sur le continent nord-américain un « Individu Social » en mal d'identification. Et le Québec n'est peut-être rien d'autre qu'une Terre-Poésie, un signe du futur. Un signe qui signifie quelque chose qu'il n'est pas.
Peut-être sommes-nous déjà abstraits du monde. — Jean-Pierre LEFEBVRE.


Claude Jutra.



Cahiers Comment voyez-vous votre passage — ou votre saut — de « A tout prendre » à « Comment savoir ? »
Claude Jutra Il y a effectivement un saut, et s'il y a une continuité de l'un à l'autre, j'ignore ce qu'elle peut être. Mais chaque fois que je fais un film, c'est toujours une aventure nouvelle. Car j'ai toujours évolué de l'une à l'autre extrémité de l'axe. J'ai fait des films très documentaires, braqués sur la réalité, mais j'ai fait aussi des films très « subjectifs », ou, si l'on veut, « littéraires ». Un film comme « Les Enfants du silence » se situe du côté de « Comment savoir », tandis que « Anna la Bonne », c'est exactement le contraire. D'aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours eu ces deux tendances. Cela doit tenir à ma formation. J'ai eu une formation scientifique, et je suis docteur en médecine, mais en même temps j'ai toujours été artiste, et j'ai très tôt fait du théâtre. Je suis donc engagé dans ces deux formes de pensée, ça m'amuse de les vivre tour à tour, car je vois aussi la vie comme un jeu.
Cahiers Dans « A tout prendre », quelle était selon vous la part de distance et de complaisance, la part de ce qui était voulu et de ce qui était subi ?
Jutra Originellement, le film devait être une aventure de l'objectivité, et c'était bien parti pour être du « cinéma-vérité ». C'est l'ensemble des circonstances qui m'ont en quelque sorte forcé à rendre le film aussi subjectif et aussi complaisant. Au début nous étions trois dans l'aventure : Michel Brault, Claude Fournier et moi, qui travaillions déjà à l'Office du Film depuis un certain temps. Nous nous activions dans le documentaire. C'était une forme de ciné-

ma qui nous plaisait, mais qui ne nous satisfaisait pas complètement. Nous voulions faire un long métrage. Or, Brault et moi, nous avions travaillé avec Rouch, nous étions imbus de son influence, nous baignions dans son champ magnétique. Fournier, lui, avait travaillé avec Ricky Leacock — le côté film enquête, ou questionnaire : qui êtes-vous ?.. Nous nous sommes donc assemblés pour combiner notre long métrage. Mais où allions-nous ? Nous nous interrogions.

Mais un jour, Fournier a rencontré Johanna, que j'avais quittée deux ans auparavant, elle lui a parlé de moi et de cette aventure que nous avions eue. Fournier en a été très impressionné, au point qu'il nous a dit : c'est cela qu'il faut faire. Il faut filmer cette fille en train de raconter cela, il faut que vous vous rencontriez — car nous ne nous étions pas revus depuis la rupture.

C'était le plan machiavélique, rouchien par excellence : il voulait nous remettre ensemble et braquer la caméra dessus. Nous avons amorcé ce projet, mais, une fois en marche, il s'est peu à peu désintégré. De plus, l'équipe s'est démembrée, et le film m'est un peu resté sur les bras. Je devais, par la force des choses, le prendre en mains. Et c'était une aventure assez dangereuse qui, de toute façon, impliquait à peu près tout le monde. Au commencement, les gens étaient plutôt d'accord pour jouer le jeu à fond, et, effectivement, ils l'ont joué. Ils sont même allés assez loin. Mais à partir du moment où je me suis trouvé responsable de tout, si quelqu'un refusait de présenter l'histoire sous son jour personnel, il fallait bien que moi, de mon côté, je le fasse. C'est ainsi qu'à bien des points de vue j'ai été obligé de déformer les faits et d'assumer certaines responsabilités dans l'intrigue.

D'où vient que le mot complaisance est couramment employé quand on parle de ce film, et dans tous les sens implicites ou explicites du terme. Parfois on l'emploie sur un ton de reproche, parfois, avec bienveillance, quand on parle de la sincérité et tout ça... Mais c'est un fait : la complaisance est là. Il y a, et même au premier plan, un élément narcissique évident. A partir de là, on peut bien se situer comme on veut par rapport au narcissisme. Moi, j'ai dû à un certain moment prendre ce parti, alors j'y suis allé à fond.

Cahiers Il semble aussi que ce parti réponde à quelque chose dans le déroulement chronologique du film. On dirait qu'il se compose de deux parties je ne dirais pas étrangères mais presque, en tout cas très différentes à la fois dans les événements qu'on y voit et le ton sur lequel ils sont dits.



Marianne Oswald (à gauche) dans « Anna la bonne » de Claude Jutra.

Jutra Il y a une différence, bien sûr, dans le déroulement du film, car dans une histoire d'amour qui commence, tout va bien, tout le monde est beau, tout le monde est heureux. A partir du moment où ça commence à se gâter dans le film, il faut bien que quelqu'un porte le fardeau sur son dos. D'où aussi la différence de ton. Le parti que je dois prendre dans la seconde moitié du film, en tant qu'auteur et personnage central, est assez ambigu. Car je dois à la fois m'accuser et me justifier de ce que l'histoire tourne mal. On me dit alors que c'est une erreur de ne pas avoir exposé l'histoire du point de vue de Johanna, qui est à un certain moment laissée de côté alors que c'est vers elle que va la sympathie. Moi j'aurais bien voulu qu'elle en dise plus sur ce qu'elle était, ce qu'elle sentait. Mais, pouvais-je, moi, dire sur Johanna des choses qu'elle-même n'avait pas dites ? Je pouvais me livrer, mais pas la dénoncer. Car si j'avais commencé à accuser Johanna, ma mère, le prêtre, etc., mon rôle, dans la délation, devenait odieux. Il ne me restait plus qu'une chose à dire : le salaud, c'est moi. Je n'avais pas le choix. D'où finalement le « masochisme » du film, qui est une autre forme de complaisance.

Cahiers Qu'est-ce qui est à l'origine de « Comment Savoir » ?

Jutra J'étais entre deux long métrages. « A tout prendre » traînait depuis des années, et je devais retravailler dessus en vue de sa sortie. J'étais épuisé, j'avais besoin de me renouveler. Or, à l'Office du Film, on me dit : il y a un sujet que tout le monde nous réclame. Un film sur l'éducation, sur la révolution qui s'opère dans l'éducation, avec les nouvelles méthodes et les idées sous-jacentes. Or personne à l'Office ne voulait le faire. Car — je ne sais si vous l'avez remarqué —, tout le monde croit que l'Office est une boite à documentaires, et ce n'est pas vrai. L'Office est plein d'auteurs de longs métrages frustrés qui font du documentaire — généralement impressionniste. Moi, le documentaire, je vous l'ai dit, ça me plait (j'ai fait par exemple un film sur le Niger, très objectif, qui m'a passionné). On m'a donc proposé ça. Jean Lemoine était préposé à la recherche, moi je réalisais. A ce moment là, je préparais un autre film, mais je l'ai laissé de côté. J'ai dit : d'accord, mais je veux tourner assez rapidement, avec une équipe énorme et bien huilée, un bon monteur, etc. Seulement, c'est un « pattern » assez courant dans ma vie : chaque fois que j'entreprends quelque chose, je ne sais absolument pas où ça va me mener. Effectivement : après un premier voyage de recherche, et après le tournage, il a fallu que j'y reste collé, à ce film. Que je participe au montage, puis au commentaire avec Lemoine, etc.

Cahiers Quelle a été sa part dans le film ?

Jutra Lire, d'abord, puis voir, découvrir tout ce qui se faisait dans le domaine que nous abordions, où ça se faisait, et pourquoi, comment... Nous ne nous sommes jamais séparés. Je ne crois pas avoir été à la traine derrière lui, mais sans lui, je crois que je n'aurais jamais osé avancer la moindre affirmation sur un sujet pareil. Enfin, nous avons fait un très harmonieux travail d'équipe.

Cahiers Une des choses qui m'ont frappé dans le film est son côté extrêmement rigoureux, la construction progressive, par accumulation, du plus petit au plus grand.

Jutra Vous savez : les choses objectives sont merveilleusement confortables. Ainsi, pure coïncidence, il s'est trouvé que les étapes successives de notre voyage de recherche (et du tournage) se sont organisées de façon en quelque sorte chronologique. A Boston par exemple, au début de notre voyage, nous avons pris connaissance des premières phases de l'évolution que nous devions filmer, puis, au fur et à mesure que nous avancions, que nous progressions vers la Californie, le sujet progressait avec nous, se développait, et tout se déroulait comme un panorama. A quelques exceptions près, nous avons découvert le sujet du film dans son ordre naturel. Il y a une sorte de plaisir très particulier dans la réalisation de ce genre de choses : celui de se soumettre entièrement au sujet, de se laisser guider par lui. C'est comme d'aller à la dérive, en barque, sur le courant d'une rivière.

Cahiers Justement : la plupart des gens

ne sont pas du tout capables de ce genre d'exercice. Ils veulent « dominer » le sujet, le « faire ». C'est-à-dire qu'ils le tripotent, le dénaturent. On m'a fait remarquer, ici même à Montréal, à propos de votre film : « Mais où est l'auteur ? » « Où est la Mise en scène ? »...

Jutra Du point de vue moral si vous voulez, le problème était réglé. Jean Lemoine et moi étions entièrement d'accord. En ce qui concerne la réalisation proprement dite, le reste s'ensuivait. Et il ne faut pas oublier que nous avions quand même un certain entraînement, de par notre formation acquise dans le cinéma-vérité : que nous sommes habitués à tourner en intervenant le moins possible, et avec des gens qui sont le moins acteurs possible — même si ce sont des acteurs. Nous sommes aussi très bien équipés pour ça et les techniciens travaillent spontanément dans ce sens. Là où la prise de position intervient, c'est à la fin : le montage, le commentaire...

Cahiers On m'a dit aussi que le film prenait en fait position contre l'humanisme et que ce n'était pas progressiste...

Jutra Nous nous sommes efforcés de dire le côté d'abord humain, et ensuite humaniste de la chose. Ce n'est nullement en contradiction avec l'esprit de cette révolution. Le seul moment où je suis intervenu pour donner une coloration au film (dans le commentaire) va justement dans ce sens.

Seulement voilà : il y a l'obsession anti-machines. C'est le complexe « Alphaville » : un jour nous ne serons plus des personnes, nous serons des machines, et ce sont les machines qui seront des personnes, etc. Je trouve ça aberrant, stupide. C'est pourquoi, faisant un film sur ce sujet, un film fonctionnel, qui doit convaincre les gens que la voie est là, il était très important pour nous de dire et même de répéter certaines choses. Nous nous sommes efforcés à tout instant de dire : non, on n'oublie pas les enfants, on tient compte de leur sensibilité, de leur personnalité, on ne veut en aucun cas éliminer le professeur. La machine doit être bien employée, et quand elle l'est, elle n'est qu'un prolongement du professeur, elle lui permet des choses qu'il ne pourrait pas faire autrement, elle lui permet d'intervenir uniquement au moment où c'est le plus nécessaire et le plus utile, en tant qu'être humain. Et nous le répétons en conclusion : le livre est la première technologie de l'enseignement. En ce sens, le livre, qui est une technique, est aussi une machine. L'ordinateur, lui, est une machine différente, d'une complexité extrême et qui paraît diabolique à qui ne la comprend pas et l'aborde pour la première fois. Mais elle n'est rien d'autre que ça.

Nous ne cessons de le dire et redire, mais, malgré ça, bien souvent, on ne nous suit pas ou on refuse de nous suivre. Parce qu'il y a des obsessions enracinées contre lesquelles on bute. Je crois pourtant que lorsqu'on voit, vers la fin, ce gosse de dix ans qui fait de la logique symbolique avec un ordinateur, je crois que ça reste tout de même émouvant et qu'on n'a pas l'impression que ce gosse est emprisonné dans une machine, dominé et abêti par elle !...

Cahiers Mais faut-il voir dans le film de Godard l'expression de ce « complexe » dont vous parliez ? Godard, lui aussi, se **sert** de machines pour faire passer une certaine fable sur certains dangers — que personne ne méconnait — du monde moderne.

En ce sens, il y a peut-être un rapport entre « Alphaville » et votre film.

Jutra Non, aucun. « Alphaville » est d'ailleurs un film que je n'ai pas vraiment vu parce que je ne l'ai pas accepté. Au départ il m'irritait, et j'ai réagi contre. Pourtant, j'admire énormément Godard dans presque tous ses films. Mais celui-là, non. Je l'ai rejeté presque entièrement. Je me disais : c'est trop con ! J'ai eu l'impression qu'il tablait sur une sorte de panique collective et qu'il en tirait parti en jetant de l'huile sur le feu. C'est une attitude qui m'a paru fort peu morale. Mais je sais que mon attitude devant ce film est un peu bête, puisque sans nuances et d'un seul bloc.

Cahiers Personnellement, je trouve que ce type d'attitude, à la fois brutal et raisonné, est très sain. Souvent nécessaire, parfois fécond.

Jutra Peut-être. Ça vous engage... Une chose curieuse, c'est que les gens, autour des campus, autour des Universités, sont très conscients de la présence de l'ordinateur. Ils en parlent de façon abstraite, comme d'une menace, avec des clichés de science-fiction. Ils disent : c'est désormais l'ordinateur qui dirige l'Université !... Mais ils se foutent complètement dedans ! Ils ne savent même pas ce qu'il y a, là, derrière cette porte, dans ce bâtiment qui les fascine. Une fois on est venu m'interviewer pour un journal de l'Université. Les types disaient : mais pourquoi vous occupez-vous de ça ? du ton dont on dit : mieux vaut ignorer ça, c'est tellement odieux ! Moi je disais : eh bien ! je fais un film sur l'éducation. Sur l'éducation ? Alors venez voir notre bibliothèque, disaient-ils. Pourquoi voulaient-ils que j'aille voir la bibliothèque ? Ils insistaient : mais c'est une bibliothèque grecque !... La situation posait bien le problème : j'avais là tout l'humanisme sclérosé, fossilisé, de la culture grécolatine. J'ai dit : grecque ? Raison de plus pour que je n'y aille pas !... et comme ils me tannaient, j'ai dû leur demander de me foutre la paix. Je ne sais si mon film y réussira, mais j'aimerais bien contribuer à conjurer cette espèce de phobie, ce complexe antitechnologique que j'ai appelé tout à l'heure le « Complexe d'Alphaville ».

Les gens ont puisé dans ce film de quoi nourrir leur panique. Ainsi, des gars comme les journalistes dont je vous ai parlé vont se dire : A bas la machine, vivent les Grecs ! comme d'autres pourraient dire : A bas l'auto, vive le cheval !

Cahiers Il faut tout de même se demander si ce « complexe » ne répond pas à une crainte, peut-être mal formulée mais réelle. Il se trouve par exemple que j'avais déjà entendu parler, en France, par un psychologue (un pédiatre) de cette fameuse « machine à apprendre à écrire ». Pour lui, c'était le rêve : l'enfant, enfin libre, seul, pouvait apprendre sans plus avoir à affronter l'éducateur, sans courir le risque qu'on s'oppose à lui. Pas d'opposition, pas d'affrontement : c'est le rêve de ces gens-là. Là-dessus, je me dis que si la soupe ne rencontre pas l'opposition de l'assiette, elle va s'étaler sur la table... Le danger, c'est d'utiliser la machine pour couper l'enfant de la réalité, de cet échange concret (et parfois heurté — heureusement) que doit être l'éducation.

Jutra Mais pensez à ce que vous avez vu dans le film : l'éducatrice est là, derrière la vitre, et elle observe l'enfant. Et les enfants ne sont admis dans la cabine de la machine qu'une demi-heure par semaine, on ne les force jamais à y aller, ils y restent le temps qu'ils veulent (mais pas plus d'une demi-heure) et une fois qu'ils en sont sortis, ils se retrouvent entre les mains d'adultes responsables, perspicaces et attentifs. Je reprends votre comparaison : paradoxalement, il s'agit de nourrir les enfants d'idées. Et les idées n'ont pas de gravité. Donc une idée ne peut s'étaler sur la table. En somme : l'assiette est là, mais elle n'est pas au même endroit que la soupe, c'est tout.

Je crois que ces gens ont découvert ceci : le processus de l'acte d'apprendre et de comprendre est quelque chose de très intime, de solitaire, toujours, même quand ça se passe en face de quelqu'un. Ici, on n'a fait que placer les enfants dans une ambiance de solitude relative, favorable à la connaissance. L'enfant a donc tous les privilèges de la solitude sans en avoir les inconvénients et d'abord l'inquiétude. De plus, aussitôt sorti de la cabine il est repris en mains. Car il fait partie intégrante de cette société qu'est l'école. Moor (qui est un convaincu aux opinions extrêmement

assurées) n'arrête pas d'insister là-dessus. Il a d'ailleurs autant de reproches à adresser aux autres méthodes, par exemple au programme linéaire où, là, les gens sont laissés seuls. Pour lui, le programme linéaire est une monstruosité. En ce sens, son attitude est très exactement celle d'un pédagogue au sens le plus complet du mot. Quant à vous, est-ce que je me trompe si je pense que vous avez une conception dialectique de l'éducation, conçue comme une espèce de dialogue, d'entretien avec quelqu'un, et où l'émotion... ?

Cahiers Pas exactement, ou pas seulement. Je pense que les enfants se sentent perdus, angoissés, s'ils n'ont pas un centre auquel se référer, pour s'y accrocher ou pour le contester — ce qui revient au même. Un professeur, on peut le trouver génial, on peut le trouver con, on peut le respecter, on peut se rebeller contre lui. C'est très sain, tout ça, mais la machine ? Peut-on la respecter ou la contester ? Ainsi, elle vous laisse à votre solitude.

Jutra Je crois que ces objections disparaîtraient si vous aviez observé tout le déroulement des opérations. Vous pouvez voir dans le film des enfants à qui on fait lire, ou écrire certaines choses. Une fois qu'ils sont sortis de là, il ne s'agit pas de vérifier si on a bien su appuyer sur les boutons, il s'agit de vérifier si le processus a bien fonctionné, s'il a été efficace. Alors on fait mettre en application les principes acquis dans la cabine. Là, le dialogue joue, avec éventuellement l'opposition. Donc, cet espèce de feed-back, de réaction de réponse en retour, ils l'obtiennent.

Mais quand vous parlez opposition, là, je prends la place de Moor. Il vous dirait que vous avez une conception négative de l'éducation parce que vous pensez qu'il faut mettre des obstacles pour qu'on ait à sauter par-dessus. Lui, il n'y croit pas. Il dit qu'apprendre c'est aller de l'avant. Et la machine, il la définit comme environnement réactionnel. C'est un milieu dans lequel on a placé l'enfant et qui réagit instantanément et très précisément à toutes les initiatives de l'enfant. Moor a forgé là-dessus un néologisme : l'autotélisme, qui signifie que l'acte d'apprendre contient sa récompense : à partir du moment où l'enfant a trouvé la bonne touche (a compris, par exemple, la nature et la fonction de la minuscule par rapport à la majuscule) il est heureux d'avoir réussi. Là, Moor est catégorique : il refuse absolument tout genre d'opposition extrinsèque. Il ne doit rien y avoir dans le processus d'éducation que ce qui lui est intrinsèque. Et l'éducation doit concerner non l'accumulation des connaissances, mais la compréhension des choses. Il ne veut même pas qu'interviennent dans le processus d'éducation ces punitions ou récompenses implicites, secrètes que peuvent être les rapports émotifs entre parents et enfants, élèves et professeurs. C'est pourquoi les parents ne mettent jamais les pieds dans l'école, et Moor, qui est un extrémiste, leur dit même : « L'éducation de votre enfant ne vous regarde pas. De grâce, ne vous en mêlez pas !... »

Cahiers Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas de placer artificiellement certains obstacles devant l'enfant. Mais on court le risque de priver l'enfant des obstacles intrinsèques au cours normal de l'éducation et qui, eux aussi, sont à eux-mêmes leur propre finalité. Ici je précise que mon rôle dans cet entretien est un peu, justement, celui d'un obstacle, destiné à introduire cette opposition qui fait les bons entretiens.

Jutra Pour moi, je vous redis et vous résume le sens de mes interventions : le système de Moor est extrêmement convaincant, et quand on l'a vu, observé, on ne peut faire autrement que d'être d'accord.

Cahiers C'est une des grandes qualités du film : on sent non seulement que vous aviez étudié à fond la question, mais aussi que vous étiez absolument passionné et convaincu.

Jutra Oui, et le plus curieux, c'est que je suis entré là-dedans par un concours fortuit de circonstances. Mais j'ai rencontré bien des gens qui dans le même domaine font des choses épatantes. Amani Diori, par exemple, qui est un leader africain pas comme les autres. Tous les Etats africains se payent un réseau de télévision où ils font ce qu'on peut faire de pire avec la TV. Diori, lui, dit : mon réseau ne servira qu'à une chose : éduquer les Nigériens. Il y a aussi Serge Moatti, qui est réalisateur de TV à Niamey, et Josli, qui circule en ce moment à Montréal. Tous ces gens émettent dans la brousse la science, les connaissances, dans cet immense pays où les gens nomadisent par petits paquets, et où ils sont d'ailleurs, tous, parfaitement réactionnaires.

Cahiers Comment ça, parfaitement réactionnaires ?

Jutra C'est le genre des Touaregs et des Peuhls : ils sont complètement imperméables à toutes les influences positives et ils prennent du colonialisme ce qu'il y a de pire.

Cahiers Allez-vous revenir à votre ancien projet ?

Jutra Pas pour le moment. Je prépare maintenant un film musical en couleurs. Ça s'appellera « Cinq filles ». J'entends déjà les critiques d'ici : « Encore un truc bien de chez nous ! ». Car ce sera très canadien français, mais sur le plan romanesque. Je ne sais si vous avez vu « Léopold Z » que je n'aime pas beaucoup, mais il y aura un peu de ça : folklorique et romancé. Cela répond encore, chez moi, au mouvement de bascule. C'est mon autre face : j'aime la comédie américaine, j'aime le musical, j'aime Minnelli. Je vais donc tenter cela, mais dans le cadre culturel qui est le nôtre. Le film est l'histoire d'un homme qui a toujours rêvé d'avoir un garçon pour réaliser à travers lui les ambitions qu'il avait. Il fait donc cinq enfants, mais toujours des filles... Les rôles sont écrits pour des actrices chanteuses. J'ai pour tous mes personnages un amour éperdu, et je voudrais qu'à la fin du film tout le monde soit aussi amoureux des cinq filles, et même du père. Je voudrais faire un film heureux.

Cahiers D'où est venu votre amour du cinéma ?

Jutra Ça, c'est originel. J'avais 8 ans, je crois, quand j'ai vu pour la première fois une image s'animer sur un écran. Ce fut le coup de foudre. Et quand j'emploie cette image, c'est au sens fort : le coup qu'a dû ressentir Jeanne d'Arc en entendant ses voix. C'était un film 8 mm couleurs, qu'on projetait chez des amis. La première image était celle d'un bateau à voile sur l'eau. Presque rien ne bougeait. Tout à coup, j'ai vu la voile frémir... je revois encore cette image. Par la suite, j'ai passé mon enfance dans un pays qui était un désert cinématographique, mais je me suis quand même débrouillé (grâce surtout au ciné-club de Montréal) pour voir la plupart des films importants que j'avais envie de voir.

Cahiers Qu'admirez-vous maintenant ?

Jutra En règle générale, j'aime des films avant d'aimer des auteurs. Cela dit, j'aime certains auteurs. J'aime beaucoup les américains — leur cinéma des années 40 —, j'aime Chaplin, Keaton. Un de mes grands auteurs est aussi Jean Renoir. J'ai eu des découvertes récentes. Je détestais le cinéma de l'Est, et je trouve toujours Wajda d'un académisme insupportable, mais il y a là-bas maintenant une sorte d'énergie qui m'épate. Il y a le cinéma tchèque. Il vient d'y avoir ce film yougoslave : « L'homme n'est pas un oiseau »... Je n'aimais pas le cinéma italien non plus, mais il y a maintenant Bertolucci, Bellocchio. Mais je connais mal Pasolini. Je ne sais trop que penser de « Ucellacci ». Il y a là des tas de choses qui m'amusent, mais ce que j'aime, en fait, ce sont des choses parfaitement superficielles : Toto, par exemple, j'aime la gueule à Toto. J'aime le corbeau qui

les suit, j'aime cette confrontation des générations dont le témoin est un corbeau, j'aime aussi le côté fable de l'histoire. Mais beaucoup de choses m'irritent, toutes ces allusions, ces in-jokes, comme on dit en anglais, les problèmes du marxisme à l'italienne, ça m'est complètement étranger, ça ne m'intéresse pas. Alors, forcément, des tas de choses m'ont échappé, que je n'ai même pas eu envie de comprendre. Il faudrait donc que je revoie ce film. Par contre, « L'Evangile selon saint Mathieu », c'est vraiment magnifique.
Cahiers Vos titres de films ont un style bien à eux, d'où vient « Comment savoir » ?
Jutra Ce titre est de moi. Il a d'ailleurs fallu que je me batte un peu pour le faire adopter. Lemoine et moi nous avions d'abord trouvé « Le Nouvel Age ». Ça me plaisait beaucoup, mais un livre portait déjà ce titre. Donc, pas moyen. Ensuite : « Comment savoir »... mais beaucoup de gens étaient contre. Nous avons alors adopté une autre solution : « Le Temps d'apprendre », qui se réfère à une phrase de Moor, dans le film : « La machine laisse à l'enfant le temps d'apprendre ». J'aime les titres ambigus à plusieurs sens. Mais dans le genre, je préférais « Comment savoir », qui s'est finalement imposé.
Cahiers Et le film, comment s'est-il imposé à ceux qui l'ont vu ?
Jutra J'ai entendu certains commentaires qui m'ont fait plaisir. André Martin a eu certaines réticences, mais il m'a dit aussi : je trouve que le pathétique de la transmission des connaissances est plus intéressant que le soi-disant néant de la vie contemporaine et le problème de l'incommunicabilité auquel je ne crois pas. Il y a aussi Edouard Luntz. Je n'aime pas beaucoup son film. Cette jeunesse perdue, impuissante, désespérée, qui se plaint du vide alors qu'elle crée son propre vide et fait le vide autour d'elle, on en a trop parlé. On en a jusque là. Outre le fait que je n'ai aucune sympathie pour cette sorte de romantisme. Mais Luntz a dit de mon film : « C'est le deuxième épisode des « Cœurs verts ». Ça m'a fait bien plaisir. Il aime le côté objectif, neutre, détaché du film. Mais il aime aussi son aspect science-fiction. Alors, ça, c'est le côté littéraire, la référence au genre en vogue, riche de bien des choses, mais qui est à l'origine d'une autre forme de romantisme. Là, j'ai protesté. Mais en conclusion, il m'a dit : c'est un film qui croit dans l'humanité, dans la jeunesse, qui croit dans l'avenir, un film optimiste, positif, progressiste.
Cahiers Je trouve pourtant que la fin de votre film : la manifestation des jeunes, est quelque chose de parfaitement romantique.
Jutra Là, je dois m'accuser d'une maladresse, car je constate que cette conclusion est toujours vue d'une autre façon que celle que je voulais. J'ai donc dû commettre une erreur. Ce qui me rassure, c'est que les gens qui interprètent ainsi cette conclusion sont justement ceux qui comprennent et aiment mon film. Je pense que la transition, dans le commentaire, n'est pas assez explicite. Que voulais-je dire ? Simplement ceci : ce film n'est pas quelque chose d'imaginaire, situé hors du contexte actuel. C'est un film de maintenant. Or, quel est le contexte de maintenant, pour la jeunesse ? Ce sont les protestations, les manifestations, les marches, les droits civils, la guerre au Viet-nam... C'est pourquoi j'ai montré cela. Alors on a cru que je voulais prendre parti **pour** toutes ces choses là. Moi, j'ai sans doute une espèce de sympathie pour ces gens, mais une sympathie très nuancée, contrôlée. Cela m'irrite souvent, ce genre de protestation systématique, c'est aussi un romantisme qui me porte sur les nerfs. Bien sûr je suis pour les droits civils, moi aussi, et contre la guerre, mais je pense que tous ces jeunes avec leur système de protestation, se satisfont eux-mêmes, se consolent, se flattent la bedaine : je m'engage, je travaille pour l'humanité, je suis courageux, etc., alors qu'ils feraient beaucoup mieux d'aller de l'autre côté de ces portes dont je parlais tout à l'heure, de voir ce qui s'y passe et d'apprendre aux hommes ce qu'est devenue l'éducation, quelle est la manière contemporaine d'apprendre. Or moi, ce que je dis, cela s'adresse à la jeunesse d'aujourd'hui, à cette jeunesse, qui est comme ça, et que je prends, qu'il faut prendre, telle qu'elle est. Montrer cette jeunesse, pour moi, c'était une autre façon de tâcher de convaincre. Mais mon attitude qui est nette se trouvait dans le commentaire trop ambiguë. Là, sans doute, est l'erreur, mais c'est un détail, heureusement, et l'essentiel, je crois, subsiste : un film dont j'estime qu'il remplit son but : donner tous les éléments permettant aux gens de se faire une idée plus vraie de ce qui nous attend. (Propos recueillis au magnétophone.)


James Ivory

3

A l'occasion de la présentation, à la « Semaine des Cahiers », de « Shakespeare Wallah », suivie de la sortie commerciale du film, nous avons demandé à James Ivory un texte sur son film (texte qui se trouve compléter notre entretien du nº 189). Signalons, en outre, que James Ivory tourne en ce moment un autre film, fait lui aussi sur un certain climat indo-occidental, et sur la forme la plus actuelle de ce climat. Titre : « Le Guru ». Sujet : un pop-singer (Michaël York), venu en Inde pour y apprendre le sitar, y fait la connaissance d'une jeune fille (Rita Tushingham) venue, elle, pour y découvrir des tas de choses mystérieuses, mystiques ou ésotériques. Le producteur, l'opérateur et la co-scénariste sont les mêmes que pour « Shakespeare Wallah », et nous retrouverons également Utpal Dutt et Jaffrey Mahdhur qui y furent respectivement le maharadjah et Manjula l'actrice. — M. Delahaye.

Si je travaille maintenant en Inde, c'est dû en partie au hasard. A l'âge de 23 ans, j'eus une belle vision de l'Inde dans « Le Fleuve » de Jean Renoir, qui m'impressionna beaucoup. Mais mon premier contact réel avec le pays vint plus tard, à travers l'art indien : la peinture et la musique.

J'avais déjà fait un court métrage sur la peinture vénitienne comme thèse de Cinéma à l'Université de la Californie du Sud. Ç'avait été une agréable expérience. Si bien que, quand je vis pour la première fois un certain nombre de miniatures Moghul et Rajput dans une galerie d'Art de San Francisco, je décidai sur le champ d'en faire l'objet d'un film. Il se trouve que cela représentait pratiquement pour moi une entreprise ambitieuse, dans la mesure où je ne savais littéralement rien au départ de la religion, de la philosophie, de l'histoire et de l'art indiens. J'ai dû lire beaucoup, et, pour finir, la plus grande partie du film fut tournée dans des musées de New York, Boston et Washington. En somme, tout se passa bien. J'intitulai le film « Le Sabre et la Flûte » (un titre qu'aujourd'hui je n'aime guère).

Pendant que j'étais en train de réaliser ce film, j'ai vu le magnifique « Pather Panchali », de Satyajit Ray, et le film m'a tellement inspiré que j'ai senti qu'il me fallait aller en Inde aussi rapidement que possible. C'est alors que, de façon tout à fait inattendue, la Société d'Asie de New York me demanda si je voulais aller en Inde pour faire un film sur Delhi. Evidemment, je dis oui. Ils furent très généreux et m'allouèrent pour ce film beaucoup d'argent, que je dépensai fort libéralement. Depuis, j'ai essayé d'apprendre la frugalité.

Ce film, « La Route de Delhi », était un mélange de thèmes historiques, culturels et contemporains. Je m'intéressais toujours aux Peintures Moghul, mais maintenant, au lieu de scènes romantiques de la vie de Cour (princes badinant avec des courtisans), c'était un côté plus âpre de la vie qui m'intriguait, tel que le portraituraient ces peintures : la paranoïa des empereurs, le fratricide, les faits sanglants du Fort Rouge. Là-dessus, j'en vins à m'intéresser davantage à la personnalité des empereurs Moghul, particulièrement des derniers, quand l'Empire se désintégrait et que les Anglais faisaient pression de toutes parts.

C'est alors que je commençai de réfléchir au thème des Anglais aux Indes. Un long fragment de « La Route de Delhi » était consacré à la prise en charge du pays par les Anglais au XIXe siècle et, des choses que j'ai faites, c'est une de celles que j'aime le mieux. Mon premier film de fiction fut « The Householder ». Le film a trait à la classe moyenne dans la vie indienne d'aujourd'hui. Mais à l'époque où je me mis à faire « Shakespeare Wallah », j'en revins de nouveau vers le thème de la fin d'un Empire. A cela près que, maintenant, c'est de la fin de l'Empire Britannique aux Indes que je voulais traiter.

Sur ce sujet, j'avais déjà tourné un certain nombre d'idées dans ma tête quand je rencontrai la compagnie d'acteurs itinérants dont l'histoire est le noyau de « Shakespeare Wallah ». Ils avaient parcouru l'Inde pendant des années, donnant des représentations de pièces de Shakespeare, et ce colportage d'une culture dont les Indiens ne veulent plus, et qu'ils peuvent désormais se permettre de rejeter, symbolisait pour moi en quelque sorte toute la fin de l'Empire et la disparition de l'influence britannique.

Ainsi, et bien qu'il ne faille peut-être pas revendiquer cela trop explicitement pour mon film, il se trouve que celui-ci a un thème historique. Quant à l'histoire d'amour, elle est simplement une illustration, au même titre que toutes les autres rencontres dans le film entre Indiens et Anglais, de la façon dont maintenant les deux races se rencontrent sur un pied d'égalité. Et de fait, l'éclipse des Buckingham, submergés par la montée des Indiens, est représentative de la mort du Raj britannique. Le film est ainsi, à sa façon, la conclusion de ce que j'avais commencé dans « La Route de Delhi ». — James IVORY.



« The Edge » de Robert Kramer.

4

Entretien avec Robert Kramer

Nous avions signalé, à l'occasion du festival de Pesaro 1967 (« Cahiers » 192), le premier film de Robert Kramer « In the Country » qui, à travers les nouveaux rapports qu'il établissait entre cinéma et politique, nous semblait marquer un jalon important du jeune cinéma américain.

Lors du passage de Kramer à Paris, il y a un mois, nous avions réalisé cet entretien sans avoir vu encore son second film, « The Edge », qui sera bientôt présenté à la Semaine Internationale de la Critique à Cannes.

« The Edge » confirme et prolonge « In the Country » (en même temps qu'il confirme et prolonge notre entretien) et manifeste une réflexion d'une étonnante maturité à la fois sur l'Amérique et ses problèmes (politiques en premier lieu) et sur le cinéma. (Nous y reviendrons longuement à l'occasion de Cannes.)

Il réunit les qualités de « classicisme » du grand cinéma hollywoodien et la liberté de ton des indépendants new-yorkais, en même temps qu'il témoigne d'un ordre de préoccupations (importance donnée à la parole, et plus généralement au son ; fluidité du mode de récit et sérénité extrême avec laquelle sont abordés du même pas les problèmes humains et techniques) dont Kramer lui-même se déclare redevable au cinéma européen moderne. — J. N.

Cahiers Dans quelles conditions avez-vous réalisé votre moyen métrage « In the Country » ? C'était votre première expérience cinématographique ?

Robert Kramer C'est le premier film que j'ai réalisé moi-même, à moins d'en compter un petit en 8 millimètres que j'ai fait il y a pas mal d'années. Avant

j'avais écrit le scénario d'un film — un scénario politique — que des amis à moi ont tourné, mais j'écrivais surtout : deux romans, qui n'ont jamais été publiés. Un jour, j'ai rencontré les auteurs d'un film qui s'appelle « The Troublemakers », Norman Fruchter et Robert Machover, je me suis lié avec eux. Au bout d'un an, nous avons essayé de trouver un peu d'argent et je leur ai demandé s'ils voulaient travailler avec moi sur un film auquel je pensais. C'était « In the Country », dont j'avais écrit le scénario en pensant qu'il durerait vingt minutes. Ils ont accepté et nous avons fondé une toute petite maison de production, « Alpha 60 ». Avec deux acteurs, nous sommes allés à la campagne et nous avons tourné en seize jours. Après deux ou trois jours, au tournage et en visionnant mes rushes, je me suis rendu compte que le script que j'avais écrit était très insuffisant. J'ai donc écarté ce script, et nous avons véritablement commencé à faire le film, en tournant le lendemain les scènes que j'avais écrites la veille. Nous étions six : les deux acteurs, trois techniciens et moi.

Cahiers En lisant votre fiche biographique au festival de Pesaro 1967, j'avais été frappé de voir figurer parmi vos cinéastes préférés des metteurs en scène comme Dreyer, Rivette, Ozu, ce qui laissait à penser qu'avant d'aborder vous-même la réalisation, vous étiez un vrai cinéphile...

Kramer C'est vrai, j'ai vu beaucoup de films. Mais c'est une chose très courante en Amérique — plus courante qu'en Europe — que des gens appartenant, disons, au milieu « artistique » non cinématographique s'intéressent énormément au cinéma, voient plusieurs films par semaine... Nous considérons un peu, sans chauvinisme, le cinéma comme « notre » art. Quand j'écrivais, j'avais la sensation de m'exprimer dans un registre non seulement différent, mais moins fort que le cinéma. Ce qui me fascine dans le cinéma, c'est peut-être ce que certains considèrent comme sa facilité, à savoir que les choses sont là, concrètes, qu'on doit prendre appui sur elles, par opposition à l'écriture où tout doit venir de vous. Et c'est le fait de se servir des choses déjà existantes qui me paraît, à moi, le contraire d'une facilité et le plus grand pouvoir du cinéma. Les gens sont là, ils bougent, il faut partir de cela. En écrivant, j'éprouvais une grande lassitude et un sentiment de vanité à présenter, décrire des personnages. Bien sûr, le roman dont je parle est un type de roman narratif, concret, disons le grand roman du XIXe siècle. Les problèmes qui se posent aux nouveaux romanciers ne sont évidemment pas de cet ordre. Peut-être le cinéma est-il, lui, capable de prendre le relais de ce type de roman classique, lui-même caduc aujourd'hui. Je veux dans mes films conserver une trame narrative : non pas l'abolir au départ, mais jouer le jeu de la narrativité dite classique pour la casser ensuite, la pousser à ses dernières limites, mais sans franchir ces limites. Le roman, lui, les a déjà franchies, ce qui ne veut aucunement dire d'ailleurs, comme on le prétend parfois, qu'il est en « avance » sur le cinéma. C'est simplement autre chose. On peut dire grossièrement qu'en Amérique il y a d'un côté Hollywood, où l'on préserve une forte narrativité — d'ailleurs dégradée depuis plusieurs années — et l' « Underground » où l'on tend à se passer de « l'histoire » — encore que certains essais récents tentent de rétablir un semblant d'histoire. Je souhaiterais réaliser une sorte de mixte de ce qui me paraît le plus intéressant dans ces deux extrêmes.

Cahiers Est-ce que vos romans se plaçaient dans la stricte descendance du grand roman classique, ou bien ont-ils été influencés par le cinéma, voire des tentatives romanesques plus modernes ?

Kramer J'ai été très influencé par le cinéma. Dans mon premier roman, il y avait deux ou trois grands chapitres que j'avais rédigés comme des sortes de script. Aujourd'hui, après « In the Country » et « The Edge », je ne sais pas encore très bien ce qu'est le cinéma, mais je crois en savoir assez pour trouver mes « scripts romanesques » bien mauvais. Les problèmes que je me posais étaient bâtards, un mixte de cinéma et de littérature. Quand j'ai fait « In the Country », je ne savais rien, je n'avais aucun sens des difficultés techniques qu'il pouvait présenter. Par exemple celle du son, qui m'intéresse particulièrement. Je tiens à toujours tourner en son direct. C'est une question d'argent bien sûr, mais aussi un parti pris esthétique : respecter la réalité, la force des mots au moment où ils sont proférés. Dans « In the Country » je mettais mes plans en place comme je le voulais, les acteurs se déplaçaient comme prévu, mais je n'avais pas pensé les scènes en fonction des problèmes techniques de la prise de son, et nous avons eu beaucoup de difficultés. Il y avait aussi des plans auxquels j'avais rêvé et qu'il était impossible de réussir sans « dolly ».
Un autre problème était celui du climat et de l'atmosphère que je voulais rendre. Je ne trouvais pas l'image assez claire, et je ne sais pas très bien encore s'il s'agissait d'un problème de pellicule, d'éclairage, de filtre... Pour nous, tout cela était très gênant : nous faisions le film en même temps que nous apprenions à faire un film.

Cahiers Votre équipe technique était-elle composée de débutants ou de gens qui avaient déjà travaillé dans le cinéma ?

Kramer Mon opérateur était un très bon monteur ! Il a travaillé dans l'industrie américaine pendant deux ans. Mais comme opérateur, c'était seulement son deuxième film, le premier étant « The Troublemakers ». Comme nous tous, il a énormément appris pendant « In the Country » et son travail dans « The Edge » est très bon, plus fluide, plus sage. Dans « The Troublemakers », on lui avait demandé un travail très différent de ce que je veux : jamais il n'a employé de pied par exemple, tous les plans étaient à la main. C'était du cinéma-vérité, avec beaucoup de monde et de bruit devant et autour de la caméra : on lui demandait d' « avoir l'œil ».

Cahiers Les acteurs de « In the Country » disaient un texte entièrement écrit, ou bien les avez-vous laissé plus ou moins improviser ?

Kramer Quand j'ai fait le scénario, je me suis vite rendu compte que j'avais encore plus de difficultés à écrire les dialogues qu'à découper les scènes. Je les ai fait lire aux acteurs : parfois, il leur arrivait de les discuter : « Je ne peux pas dire cela. » Nous nous remettions alors au travail, et nous essayions de trouver ensemble quelque chose qui continue de porter le sens général de ma scène, mais qu'ils puissent dire. En tout cas, la plupart du temps, le texte était écrit avant le tournage, il n'y a qu'une scène qui soit vraiment du cinéma-vérité, scène au cours de laquelle les acteurs ont dit des choses que je n'avais pas prévues. Dans « The Edge », plus encore, j'ai travaillé très près des acteurs. Il y a deux ou trois moments dans ce film que j'aime beaucoup, ceux où les gens semblent parler d'eux-mêmes, avec leurs propres mots. Cela semble improvisé, en fait, tout est écrit à l'avance. Simplement, c'est l'accord des acteurs

avec ces mots qui est présent au moment où ils les disent. Quelquefois aussi, il m'arrive d'indiquer aux acteurs le sens général de la scène avec son évolution et de les laisser travailler ensemble, sans moi. Une ou deux heures après je les rejoins et ils me soumettent ce qu'ils ont écrit. A partir de là nous nous remettons au travail. Dans « In the Country » nous avons bien essayé au début d'improviser totalement, mais ça n'a pas marché et nous avons vite renoncé. Le rôle du garçon était tout à fait un rôle de composition, l'acteur était très loin du personnage — cet être désemparé, instable, hésitant devant les problèmes de choix politique qui se posent. C'était quelqu'un de très peu politisé et je crois que le film l'a modifié. La fille, elle, était beaucoup plus proche du personnage, j'ai utilisé dans le film des fragments de poèmes qu'elle avait écrits.

Cahiers « In the Country » et plus encore « The Edge » sont des films où la parole joue un rôle essentiel... Et pour vos cinéastes de prédilection également...

Kramer C'est vrai : pour moi, les mots sont une manière de définir le monde. Je n'ai pas grande confiance dans l'image, du moins dans les pouvoirs de l'image seule. D'abord parce qu'une image, on peut la lire dans tous les sens. C'est une force, mais une force qu'on doit canaliser. Ensuite, parce que ses qualités esthétiques propres distraient souvent de l'essentiel. L'image pour moi doit servir à préserver l'essence des mots. Je n'arrive absolument pas à envisager un film — du moins fait par moi — sans parole. Dans « The Edge », peut-être y a-t-il trop de dialogues, trop de discours, mais il m'est impossible de trop réduire la place des mots. La plus grande partie de notre vie se passe en conversations, et je veux rendre ce côté « récité » de la vie...

Cahiers Ce n'est d'ailleurs pas seulement ce que les gens disent qui semble vous intéresser, mais la sonorité, la consonance, la musicalité des phrases...

Kramer Oui. « In the Country » était avant tout un film sur les mots, les mots de la politique bien sûr, mais d'abord les mots. C'est une interrogation sur la manière dont les gens emploient la parole pour se cacher, pour se cacher dans la parole, sur la façon de s'en servir comme masque et contre-vérité. Les mots comme musique, et comme musique dangereuse.



« The Edge ».

Cahiers « In the Country » est sorti en Amérique ?

Kramer Non. Il y a eu deux ou trois projections privées et c'est tout. Je crois que c'est en Europe qu'il me faut tenter quelque chose du côté de la distribution. Voyez-vous, en Amérique, je suis dans une position assez étrange : je n'appartiens pas à l' « Underground », et je n'appartiens pas à l'industrie, c'est-à-dire Hollywood. Pour « The Edge », peut-être les chances de distribution sont-elles plus grandes.

Cahiers Comment avez-vous pu réaliser ce deuxième film ?

Kramer Dans les mêmes conditions que le premier, du moins économiquement. Mais les conditions techniques étaient très différentes. D'abord, contrairement au premier, il est en 35 mm. Le tournage a duré trois semaines, la plus grande partie à New York et aussi dans le New Jersey. Je voulais faire un peu le contraire de mon premier film qui se passait en un lieu clos, avec deux personnages seulement. Dans « The Edge », les lieux sont multiples et les personnages nombreux, seize exactement. D'autre part, je ne voulais pas qu'il y ait des personnages principaux et d'autres secondaires : tous sont à peu près sur le même plan. Chaque personnage a son opinion, sa vie propre et complexe, c'est le réseau de leurs rapports, la trame de leurs conversations, de leurs débats, qui me passionnait, conversations tournant autour d'une idée centrale : le projet de l'un d'eux, Dan, d'assassiner le Président des Etats-Unis. Le film est l'histoire des effets de sa décision sur un groupe d'amis. C'est une sorte d'enquête sur un groupe de gens vivant un peu en marge, à côté de la société, gens qui ne sont pas près de la puissance, de l'argent.

Cahiers On pense à des films comme « Paris nous appartient » ou « La Chinoise »...

Kramer Je connaissais le premier, mais j'ai vu « La Chinoise » à Paris seulement il y a trois jours ; c'est un film qui m'a vraiment frappé, je l'aime beaucoup. « Paris nous appartient », je l'ai vu après avoir fait « In the Country » et avant « The Edge ». Ce qui me passionne dans ce film, c'est cet entrecroisement des destins et des caractères, ces déambulations de personnages à la dérive, ou même qui coulent carrément. C'est un film avec ce qu'à la rigueur on peut appeler une histoire, mais dont la narrativité est coupée. Toutes les parties de l'histoire se déroulent ensemble, en même temps, quand on voit un personnage, on sent que les autres continuent à vivre autour. Ça donne une vitalité et un mystère extrêmes au film. J'aime aussi beaucoup la qualité particulière de la photographie. Quant à « La Chinoise », les rapports entre son sujet et celui de « The Edge » sont si grands que le film m'a captivé très vite.

Cahiers Sans parler, là aussi, de l'importance accordée au verbe...

Kramer Bien sûr, c'est l'aboutissement de tendances très présentes chez Godard dès son premier film. C'est très curieux d'ailleurs, en Amérique, beaucoup de gens me disent que je n'ai aucun sens du cinéma. L'idée est fortement ancrée là-bas que le cinéma est un art de l'image, qu'il peut se passer des mots. Et Godard a eu en ce sens une influence bénéfique énorme. Il est le premier à avoir fait comprendre aux Américains l'importance des mots au cinéma. Au fond, les mots devraient servir à dilater la forme de récit héritée du muet qu'imposent les images, modifier l'image, non se surajouter à elle.

Cahiers En quelque sorte, ils jouent un rôle essentiel dans ce que vous entendez par « casser l'histoire ».

Kramer Oui. Pour moi, l'importance est de créer un balancement entre éléments subjectifs et objectifs. Dans la grande majorité des cas, les films « underground » sont des films de la subjectivité. Une image tend à rendre une impression de l'auteur et à faire

partager cette impression par le spectateur ; reste cependant que le lien est dans la tête de l'auteur. De l'autre côté, il y a les gens qui veulent que tout soit définitif, objectif, avec un sens une fois pour toute donné, dans l'image ou la suite d'images elles-mêmes. Il faut tout le temps que l'on sache exactement où l'on est, d'où vient tel personnage, où il va, ce qu'il fait. C'est la grande tradition du cinéma hollywoodien. Dans « The Edge », par exemple, il y a beaucoup de personnages, mais je ne dis pas clairement, au début, qui sont exactement ces gens, ce qu'ils font, à quoi ils travaillent, quel est leur nom. Tout cela est dit dans le film, mais à des moments différents, pas comme une information dont il faut pourvoir d'emblée le spectateur de peur de le voir s'égarer ou se désintéresser de l'histoire. Le public, le plus souvent, est paresseux, il rechigne à travailler, mais je pense qu'il lui faut travailler, et cela, c'est nous qui devons le lui apprendre. Et en faisant un effort de plus en plus grand, le public ne s'améliore pas seul, il nous permet aussi de nous améliorer, de pousser plus loin nos recherches, de garder au film le côté mystérieux, ambigu de la réalité.

Cahiers Est-ce qu'il y a cependant des auteurs de l' « Underground » dont vous vous sentez proche ?

Kramer J'aime les films d'Andy Warhol, en particulier « Chelsea Girls ». Il est curieux de voir d'ailleurs que lui aussi s'oriente vers un semblant de narrativité, on sent s'amorcer une « histoire ». Un film dont on n'a pas beaucoup parlé, fait il y a plusieurs années par un cinéaste nommé Stanton Kay, « Georg », est aussi très beau. Cela dit, je pourrais citer beaucoup d'autres noms d'auteurs dont les films sont peu ou mal connus chez vous, qui ne font pas appel au snobisme qui court un peu en Europe et même à Paris en ce moment à propos des films « souterrains ». En fait, on peut distinguer trois parties dans le cinéma qu'on appelle ainsi. Les aînés de l'avant-garde : Anger, Brakhage, Markopoulos ; ceux qui font des films dits « psychédéliques », abstraits avec jeux formels et jeux de



« In the Country ».

lumière ; mais aussi ceux qui font des sortes de documentaires, d'actualités de la vie qu'ils vivent au jour le jour. Et ces films, sans être toujours bons en tant que films, comme objet esthétique, sont toujours intéressants. Il y a là un mélange de cinéma-vérité et de pure fiction. Je crois que grâce à eux, on pourra dans quelques années avoir une vraie, vivante histoire de la jeunesse américaine. Surtout venant de ceux qui filment la vie politique, les mouvements en faveur des Noirs, contre la guerre au Viet-nam, les grèves dans les usines ou les universités, les marches contre la guerre. Il est en train de s'écrire en ce moment grâce à ces cinéastes, une histoire en marche de l'Amérique à un de ses moments d'évolution essentiels. Le drame est que souvent ces gens travaillent sans se connaître, en isolés : il y en a à San Francisco, à New York ou ailleurs. Il faut rassembler ces films, et en faire un vaste tableau, comme ces innombrables photographies de la période de 1931, pendant la Dépression. Et il faudrait tout garder, même et surtout les rushes qui sont éliminés au montage.

Cahiers Est-ce que d'autres films, récemment, vous ont intéressé, en dehors de « La Chinoise » ?

Kramer « Gertrud » de Dreyer d'abord, qui est absolument envoûtant. Et aussi « Œdipe Roi » de Pasolini. Je trouve que ce film correspond parfaitement à ce que nous disions tout à l'heure quant à un mode moderne de narration. Je n'aime pas diviser les films en parties, mais le premier quart d'heure est peut-être ce que j'ai vu de plus beau sur le plan de la conduite du récit et la façon de laisser passer le temps. Le choix de Franco Citti me paraît une idée de génie, à contre-courant de l'image conventionnelle que l'on se fait d'Œdipe. Faire jouer à un personnage romain populaire celui d'un personnage mythique donne un résultat très étrange, très moderne. Finalement, grâce à l'acteur, et aux costumes composites, Pasolini a obtenu quelque chose qui n'est pas si loin de « La Chinoise », une théâtralité hypercinématographique pourrait-on dire, un mélange de distanciation et de proximité.

Je n'aime pas, par contre, « Bonnie and Clyde ». C'est intéressant, bien sûr, mais Arthur Penn, sans avoir voulu faire un film hollywoodien, et même dans des intentions contraires, a fait quand même un film hollywoodien. Peut-être que cela veut dire une chose différente pour les Américains et des gens comme vous. En France, vous aimez — ou du moins vous avez beaucoup aimé — ce cinéma, et je le comprends parfaitement : Hitchcock, Hawks sont des cinéastes fantastiques. Mais pour nous, qui voulons trouver un autre terrain pour nous exprimer, d'autres méthodes économiques et d'autres modes esthétiques, c'est très difficile de l'admettre. Quand on est Américain, il faut vraiment travailler avec sa tête pour se dire : « Red River » est un très grand film, et c'en est vraiment un grand. Et que « The Big Sleep », ce n'est pas seulement Bogart, mais aussi un film.

Cahiers Et les films du « Jeune Cinéma » ?

Kramer Ça, c'est un problème pour nous. Je n'ai pas pu voir le quart des films que je voudrais voir : ceux de Straub, de Ruy Guerra et autres. C'est un état de famine en Amérique. Pendant mon séjour récent à Rome, j'ai vu en quelques jours plus de films russes que je n'en ai jamais vus en Amérique. Et il serait vital que nous ayons à New York une Cinémathèque comme celle que vous avez. (Propos recueillis au magnétophone avant le 9 février 1968.)



le cahier critique

Roman Polanski :
« The Fearless Vampire Killers »
(Alfie Bass, Jack Mac Gowran et Roman Polanski).

Saga lunaire

THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS OR PARDON ME, BUT YOUR TEETH ARE IN MY NECK (Le Bal des Vampires). Film anglais en couleur de Roman Polanski. **Scén.** : Roman Polanski et Gérard Brach. **Images** : Douglas Slocombe (Metrocolor Panavision). **Musique** : Krzysztof Komeda. **Montage** : Alistaire MacIntyre. **Décors** : Wilfred Shingleton. **Dir. de prod.** : David W. Orton. **Interprét.** : Jack Mac Gowran (Le Professeur Abronsius), Roman Polanski (Alfred, son assistant), Sharon Tate (Sarah Shagal), Ferdy Mayne (Le Comte Krolock), Alfie Bass (Shagal, l'aubergiste), Jessie Robbins (Rebecca, sa femme), Alain Quarrier (Herbet, le fis de Comte) Fiona Lewis (Magda, la servante), Terry Downes (Koukol, le domestique). **Produc.** : Cadre Films-Filmways (Martin Ransonhoff et Gene Gutowski) 1967. **Distr.** : M.G.M. **Durée** : 1 h 50 mn.

Il faut dire tout de suite que « L'Impavide tueur de Vampires » (un titre qui nous renvoie à la petite légende du tueur de géants — que par ailleurs Mickey interpréta fort bien autrefois) est le plus grand vampire-film qu'on ait vu depuis longtemps — depuis ceux de Murnau et Dreyer, il se trouve, bien qu'il s'en différencie évidemment quelque peu.

En fait, c'est à la fois un très grand film d'épouvante, un très grand film d'aventures et une très grande comédie. Il faut donc, sous ces différents titres et angles, le voir et revoir. D'autant que, simpliste d'apparence, il est en réalité complexe, vu le nombre de ses éléments et le roué de leur agencement — dont je m'efforcerai de signaler, ou signaliser, quelques lignes de force.

Là-dessus, il faudra bien, pour certains, réévaluer, c'est-à-dire revaloriser l'œuvre de Polanski. Celui-ci, après avoir eu la cote d'amour avec le séduisant (et semi-skolimowskien) « Couteau dans l'eau », se hâta de franchir toutes les bornes propres et figurées possibles et, ayant jeté sa carte aux orties, s'expatria loin des fermes territoires de la raison pure. Il entama dès lors l'exploration des diverses formes de la transgression dans les divers registres de l'outrance et de l'outrecuidance. On ne lui en sut, évidemment, aucun gré, car (et Chabrol en sut quelque chose, à qui Polanski, homme et œuvre, fait parfois penser) on peut bien tout se permettre avec le public, sauf de lui planter le couteau dans la peau.

C'est ainsi que, de « Répulsion » en « Cul-de-Sac », de dégoûts en impasses et en malentendus, le prestige de Polanski peu à peu s'élima. Notons à ce sujet ce curieux petit cycle : alors que « Répulsion » (ailleurs apprécié) fut chez nous mutilé et méprisé, c'est chez les autres aujourd'hui (à partir de l'Amérique) qu'est méprisé et mutilé ce vampire-film, assez apprécié ici par contre, quoique assez mal aimé de tous ceux qui ont le goût des épouvantes frelatées à la Corman ou à la Fisher. Il n'y a pas d'hasard.

Dans « Le Bal des Vampires », Polanski affronte de plein fouet toutes les données traditionnelles de la légende, courageusement maintenues à leur juste degré. Et pas question de les « faire éclater de l'intérieur », mais de les faire revivre, au contraire, dans le plus pur esprit de naïf sérieux qui est le moteur des légendes et aventures de tous ordres. Ce que Polanski fait éclater, au contraire, c'est justement cette néo-convention de la distance, sur laquelle il feint de démarrer. Et ainsi, prenant ses distances vis-à-vis de la distanciation, il a vite fait de nous ramener aux choses sérieuses. Ce ne sont pas les vampires qui sont le prétexte d'une parodie, c'est l'esprit de parodie qui sert de prétexte à un vrai film sur les vrais vampires.

Mais s'il n'y a pas parodie, il y a souvent comédie. Il y a, très exactement, que Polanski travaille sur le plus juste commun moteur du rire et de la peur, à l'une de leurs plus subtiles jointures qui est l'angoisse (on rit de peur ou l'inverse). De la même façon, il a parfaitement délimité et dessiné la structure commune (qu'on a parfois vue mais jamais travaillée) du drame et de la comédie. Il travaille, comme toujours, dans le double rendement, qui peut être aussi bien alternatif que cumulatif ; il s'installe, comme toujours, à la charnière des choses, toujours prêt à nous piéger par l'une ou l'autre de leurs faces.

Dernier détail : le toujours double Polanski est ici acteur autant qu'auteur. Il flanque le vieux professeur dont il est, dans toutes les règles, le légendaire et déphasé suiveur, apprenti lunaire qui ratera toujours les coups les moins sorciers. Et ce couple peut être aussi bien le premier fil de notre quête, qui nous doit évoquer aussitôt les grandes paires mythiques — l'Aventure ne saurait s'entreprendre que dans l'alliance des grandes forces contraires.

Or, l'Aventure se trouve ici transcrite dans un registre très XIXe siècle, époque où, à la jointure de deux mondes, un certain esprit d'aventure mourait et un autre tentait de naître — à moins que ce ne fût le même, s'inscrivant dans des réalités nouvelles. C'est aussi l'époque où sont censées se situer — incroyables superstitions en notre ère de science — les histoires de vampires.

Ainsi le film rejoint-il, dans certaines de ses touches, l'Esprit du temps tel que l'incarna Jules Verne. C'est par exemple le canon à neige, où l'on retrouve ce côté leçon de choses, physique amusante et aventure buissonnière qu'avait encore la science de l'époque où, dans ce genre d'euphorie qui préside à l'inventaire des greniers, trouvailles et inventions surgissaient comme des gags. Ici nous redécouvrons le couple professeur-élève dont nous voyons qu'il doit lui-même beaucoup au plus grand de tous les Jules. Nous retrouvons aussi quelque chose du même Verne dans l'épisode des théories scientifiques sur les chauves-souris que le professeur débite au maître des vampires. D'abord la fausse, qu'il imagine pour se tirer d'une mauvaise gaffe, puis la vraie (concernant le vol sans visibilité), laquelle fonctionne en plus sur l'anachronisme puisque cette théorie n'était pas connue à l'époque, anachronisme qui fonctionne lui-même à un autre niveau puisque cette théorie du XXe siècle est exposée dans le plus pur vocabulaire XIXe. Il faut ajouter à cela, toujours dans l'ordre professoral, la dimension troisième du gag (par quoi nous entrons de plain-pied dans l'esprit Christophe, auteur du « Savant Cosinus ») puisque le professeur, dans le feu de son exposé, donne imperturbablement du front contre les aspérités de la réalité. Ensuite, au terme de l'itinéraire (et si je poursuis le mien pour donner un exemple de la riche gamme à Polanski), c'est la non moins admirable trouvaille de la scansion sonore : les clacs successifs du sac et du chapeau qui ferment, dans le suprême luxe du changement de registre, cette belle échelle des imbrications.

Polanski n'a garde évidemment d'oublier cet autre échelon de l'aventure qu'est la science-fiction, qui fait ici l'objet de quelques mystérieuses notations axées sur l'autre monde. Pour commencer, il frappe, en lever de rideau, un grand (quoique très allusif) premier coup : le grand mouvement arrière de la lune à la terre. Deux autres coups suivront, non moins allusifs, frappés comme au hasard, mais dont frappe justement l'extrême arbitraire : d'une part la belle grosse lune qu'on nous fait voir par le soupirail de la cave, de l'autre, le ciel étoilé vu dans le télescope du grenier, et le magnifique Saturne, beau comme une image d'album pour enfants. Nous n'en saurons pas plus, mais nous pouvons toujours nous reporter à la fin (gag-drame dans l'esprit de la S.F. mathesonnienne) qui annonce la conquête du monde par les vampires.

Curieusement, un autre détail du film nous évoque le Matheson de « Je suis une Légende » : celui du vampire non chrétien — ici juif. Un rapide examen de la chose nous montre là aussi la façon dont Polanski, toujours multiple, va réussir, à partir de cette seule donnée, à couvrir un vaste champ d'exploration où vont s'entrecroiser pistes et registres.

Il fait donc de l'aubergiste un juif. Là-dessus, grande luxuriance de détails sur la judéité (ce qui, si nous considérons la nationalité de Polanski, nous ramène aux obsessions polonaises

telles qu'elles se révélaient dans « Pharaon » — pour nous en tenir au cinéma). Or certains de ces détails rejoignent, dans le souci de l'authenticité, la maniaquerie réaliste d'un autre grand technicien de l'évasion : Hitchcock (voir l'histoire de la ferme des « Oiseaux » qu'on fit d'architecture russoïde pour respecter l'histoire et le paysage de Bodega Bay - Truffaut-Hitchcock, p. 218). C'est que Hitchcock et Polanski ont tous deux compris que, si l'on veut aller contre la réalité, il faut, justement, s'y adosser. C'est pourquoi Polanski choisit, pour interpréter l'aubergiste, Alfie Bass, juif cockney yiddishophone et interprète habituel des musicals juifs. Mieux encore : il pousse la minutie jusqu'à lui donner une femme au crâne rasé qui porte perruque. Il s'agissait là de respecter la coutume des juifs orthodoxes d'Europe centrale chez qui la femme, dès lors qu'elle prend mari, doit perdre ses cheveux et prendre perruque. Mais là, de mauvais esprits diront peut-être : qui peut voir ces détails ? Hitchcock, encore lui, va répondre (Cahiers 147) : « Les subtilités que le grand public ne verra jamais sont absolument nécessaires car elles enrichissent l'ensemble et lui donnent plus de force ».

Il se trouve aussi qu'en indiquant le contexte Europe Centrale, Polanski enracine son film dans cet éternel lieu chaud de l'Europe, melting pot de races et de mythes (notamment juifs et germaniques), lieu où s'épanouiront ces innombrables histoires de monstres (parfois faits ou défaits de main d'homme) qui, au-dessus ou au-dessous de notre nature, sont toujours trop ou pas assez humains. Ici nous rejoignons l'histoire.

Pour en revenir à notre juif, Polanski, ayant indiqué et surindiqué son appartenance, va maintenant pouvoir amener son gag. Or celui-ci, qui se réfère désormais à une situation fortement marquée, va pouvoir s'alléger de son complément informatif obligé et se contenter d'être une référence délicieusement allusive, bref : virer à l'humour (juif); et quand on brandira devant l'aubergiste le hâtif syntagme d'une croix bricolée, celui-ci n'aura plus qu'à résumer la situation d'un mot : « You got the wrong vampire » - « Il y a erreur sur le vampire »...

C'est d'ailleurs dans l'auberge qu'a lieu la première vampirisation — des plus impressionnantes qu'on ait vues — et, là aussi, faite sur une belle et vaste gamme. D'abord la baignoire. Noter que la manie du bain chez la fille nous ramène à cette purification obsessionnelle qui était le sujet de « Répulsion » (manie qui débouche toujours sur de suprêmes impuretés), qu'elle forme ici un joli contraste avec le contexte doublement crasseux du lieu et de l'époque, et qu'elle définit une sexualité négative (dont Polanski en passant fera l'objet d'un petit gag) que le père, curieusement, voit d'un mauvais œil, sans doute parce qu'il essaie de son côté de posséder (donc, en un sens, vampiriser) sa servante, qu'il vampirisera d'ailleurs (donc, en un sens, possédera) dans la scène déjà citée du « wrong vampire ».

Nous en sommes donc à la baignoire, avec la fille dedans, sous la lucarne nocturne, puis (invasion de l'extérieur) c'est la neige qui descend, suivie de l'Etre rouge et noir (gamme admirablement explorée des rouges, déjà signalée par Narboni dans sa notule, à quoi il faut ajouter la scène du vin qu'il avait oubliée), et la descente — ou décélération — de l'Etre, rapide et



Jack Mac Gowran, Alfie Bass et Roman Polanski dans « Le Bal des Vampires ».

majestueuse, aidée d'un discret ralenti dont nous profiterons pour dire que Polanski, dans cette rare et très hitchcockienne jonction de la virtuosité et de la nécessité, se place parmi les deux ou trois grands techniciens du cinéma ; puis ce sont la peur et le violent baiser, et les flocons (de mousse, cette fois) qui montent, avec l'eau des gouttes ; puis le sang du baiser ; et le sang sur l'émail, tout seul ; et la neige encore, pour finir. Entre temps Polanski (auteur-acteur, ici témoin) a poussé, dans un style justement très Mickey Mouse, un de ces cris de souris piégée dont il a le secret.

Polanski étant aussi un obsédé sexuel (« Cahiers » 175, p. 48, col. 2), on remarquera avec intérêt la fréquence et la justesse des notations qui ont trait à la chose. Nous avons l'adultère obsessionnel à connotations incestueuses (voir supra), l'homosexualité (j'y viens), plus l'hétérosexualité conventionnelle (Polanski amoureux de Sarah), qui sera d'ailleurs le piège final (le dernier baiser) où devra sombrer toute l'humanité. Bref : on a toujours une sexualité assez vampirique et un vampirisme très sexualisé (chacun pouvant se lier à l'autre de façon positive ou négative), et on remarquera pour la précision du détail (et les admirables prothèses) les subites érections des canines qui vous transforment d'une seconde à l'autre un gentleman-vampire en une brute assoiffée de sang.

Si nous en venons maintenant à ce pervers croisement d'inversions que représente un vampire pédéraste, nous remarquerons la délicatesse des premières approches (à travers le petit manuel d'éducation sentimentale), la brutalité de la première attaque et l'astuce (grâce au livre, précisément) de la première riposte. La fuite s'ensuit, où Polanski auteur se situe dans un registre keatonien, après que l'acteur ait fait un détour, via la mutité, dans le registre harpo-marxien. Au terme du parcours, la fuite ayant annulé l'éloignement et inversé les positions, nous aurons une autre attaque et une autre riposte basée sur une ultime inversion qui clôt la gamme des retournements de situation : c'est l'attaqué qui, prenant les devants, mord l'attaquant jusqu'au sang. Il se trouve que la scène, faite sur un agencement et un rendement des détails digne de la plus haute comédie, dépasse dans l'angoisse morbide les morceaux pourtant difficilement égalables de « Répulsion ».

Autre sommet : le bal (et là Polanski, sans oublier le rouge, utilise à fond cette autre composante du Metrocolor : le verdâtre) où se frôlent et croisent les deux mondes, et où les gags dramatiques et comiques sont faits, dans une rigueur toute keatonienne, sur les entrées et sorties de cadre, avec, pour finir, le trucage à la Cocteau des miroirs.

Ici, l'ouverture cérémonielle nous plonge d'emblée dans le registre religieux et, plus précisément (le Maître est un autre pasteur pour une autre religion célébrant un autre sacrifice), dans la mythologie des religions inversées avec leurs diabolismes et leurs messes noires. Nous sommes dans l'enfer des mondes négatifs où furent rejetés, de par les condamnations et persécutions des chrétiens, les antiques croyances qui les avaient précédés, transformées d'office en anti-religions et où se réfugièrent, dans l'angoisse, tous ceux qui tentaient de résister au vampirisme christique (1). Dans ce film, nous assistons au dernier avatar d'une curieuse contamination, mais il serait trop long de la raconter en détail. D'autant que j'ai déjà pas mal écrit.

Mais il fallait bien attirer un peu l'œil sur le cas Polanski. Celui-ci est le dernier représentant de la race (toujours maudite) des maîtres-alchimistes qui savent sélectionner, répartir, imbriquer, des éléments empruntés à différents ordres et mondes antagonistes pour en faire de beaux objets parfaits et inquiétants et qui, par-delà toute description (mais la description orientée que j'ai esquissée est la base élémentaire dont il faut bien partir — tout comme le réalisme est l'indispensable base de lancement des fusées que l'on

veut lancer vers le fantastique) sont destinés à toujours rester mystérieux et innommables. — Michel DELAHAYE.

(1) « The Curse of the Demon », de Tourneur (fait d'ailleurs sur un curieux contre-sens mythologique), est typique de la façon dont les chrétiens voient les religions d'avant. Que J.-A. Fieschi (qui défend fort brillamment le film) ait omis de signaler ce détail, voilà qui, vu son anticléricalisme, constitue un autre paradoxe.

Trois en un

TRIO (Trio). Film italien de Gianfranco Mingozzi. **Scénario :** Gianfranco Mingozzi. **Images :** Ugo Piccone. **Musique :** Franco Potenza. **Son :** Vittorio De Sisti. **Montage :** Domenico Gorgolini. **Interprétation :** Marisa Galvan (elle-même), Walter Vezza (Enzo), Mariella Zanetti (Anna), Antonio Chighine (le voisin), Piera Degli Esposti (la sœur d'Anna), Margherita Puratich (amie d'Anna), Wolfgang Hillinger (ami d'Anna), Ugo Piccone (le père d'Enzo), Cyrus Elias (homme dans l'escalier), Nico Fidenco (lui-même), Janet Smith (chanteuse de folk-songs), Luigi Casellato, Luciano Bartoli, Enzo Doria, Antoine. **Production :** Gian Vittorio Baldi, I.D.I. Cinematografica, 1967. **Distribution :** S.N.A. **Durée :** 100 minutes.

« Trio », cet entremêlement de trois séries de séquences consacrées à trois personnages distincts — la chanteuse, la garçonne, le minet — est aussi peu l'assemblage de trois courts métrages virtuels qu'un roman à plusieurs personnages sans rapport entre eux, comme il s'en voit aujourd'hui ou s'en verra demain, n'est l'assemblage de plusieurs nouvelles. C'est un tout irréductible qui tire paradoxalement son unité de son absence de structure : rien (à première vue) ne rattache l'un à l'autre les fragments épars de ces trois portraits de jeunes Romains d'aujourd'hui. Nul lien — parenté ou sentiment — au niveau du raconté (comme entre les différentes parties de « Rocco e i suoi fratelli »). Au niveau du racontant, ni unité d'inspiration (que l'on songe par contre au rôle liant d'un certain climat biercien dans les trois sketches d' « Au cœur de la vie » d'Enrico), ni analogies structurelles (ainsi que dans les trois parties de « Jusqu'au bateau » de Damianos), ni même unité de manière : la caméra, télévisuellement indiscrète, tout en zooms et badaboums journalistiques pour filmer la chanteuse enregistrant une chanson, jouera au contraire l'immobilité alanguie ou le tapinois poétique pour regarder avec Enzo la plage peu à peu s'enfoncer dans la nuit.

Sans que l'ordre de leur succession les unes par rapport aux autres soit le moins du monde constant (1), les séquences successives des trois séries sont purement et simplement **juxtaposées.** Le seul lien (la seule accolade invisible) dont Mingozzi se serve pour relier les paragraphes divers de ce texte décousu sont musicaux : « débordement » de telle chanson d'une séquence sur l'autre ; le jerk que joue l'orchestre de la chanteuse est celui qu'écoutent Enzo et ses parents devant leur poste, etc. (2). La vérité est que cette œuvre disparate est une œuvre **ouverte** — au sens que précisa naguère Umberto Eco — et qui autorise plusieurs déchiffrements selon la primauté qu'on voudra accorder à telle ou telle des trois séries sur les autres. Qu'il soit donc permis de privilégier le portrait d'Enzo, qui semble d'ailleurs bien constituer, par le nombre et la durée des séquences qui le composent, la partie essentielle du film.

Du coup les deux autres « fresques », comme en ces triptyques où les deux volets extrêmes, plus petits, prolongent et renforcent le volet central — et principal —, prennent la valeur d'un **contexte.** Et l'on comprend mieux pourquoi à peu près aucune aspérité (au-

thie, sans conteste — trahissent bientôt des sentiments plus nuancés : cet autre n'est-il pas aussi le même qu'Enzo, celui que sera Enzo dans dix ou vingt ans ? Lorsque le jeune homme, avec des précautions comiques (cagoule, matraque), décide un beau soir de sauter le pas et de sonner chez l'autre, est-ce pour le tuer et le voler, ou pour se confier à lui (aux deux sens du mot), trouver en lui l'image du Père dont il a besoin et que son vrai père incarne trop mal ? « — Ha bisogno di me ? » demande l'homme au garçon à qui il vient d'ouvrir et qui se tait. Les lèvres du garçon — c'est la dernière image du film — articulent alors un **si** inaudible. **Si** ambigu, comme l'adolescent lui-même, comme l'adolescence. **Oui** muet parce que secret, — ou bien effacé, avant même d'être proféré, par un **non** plus fondamental ? Ici encore, ici surtout, l'œuvre est ouverte. C'est même du déchiffrement que l'on proposera de cette ultime séquence que dépend en somme le sens du film entier. Vrai **ou** faux oui ? Présage de meurtre **ou** d'intimité ? Signe de révolte




« Trio » de Gianfranco Mingozzi.

cun événement notable) ne se remarque dans ces deux épaisseurs de vie qui sont là comme pour servir de tissu conjonctif, d' « enrobant », à l'**histoire** ambiguë d'Enzo. Histoire : car — encore que le plus remarquable en soit les silences et les lenteurs — cette évocation fort moravienne d'un **ennui** d'adolescent progresse secrètement vers un événement sur lequel se suspend le film et que nous ne percevrons qu'en partie : la rencontre avec l'homme d'en face. Rencontre à demi faite depuis longtemps par le regard. Car chaque matin, chaque soir, de sa fenêtre, Enzo épie jusque dans leurs péripéties les plus intimes les évolutions répétées jusqu'à la manie de ce célibataire. Qui est-il ? Quarante ans, employé de banque : un bourgeois. **Ses** billets de banque, **ses** revues porno, **son** Aqua Selzer, **sa** petite vie : c'est l'homme de l'Avoir. Aliéné comme les parents abrutis d'Enzo, n'est-ce pas l'Ennemi même ? Mais certains sourires de l'adolescent — sourires de sympa-

ou de soumission ? Mais l'essentiel n'est-il pas précisément dans ce **ou ?** Au vrai, « Trio » est le film de l'incertitude. « La jeunesse, a dit admirablement Henri Michaux, c'est quand on ne sait pas ce qui va arriver ». Moins encore que la chanteuse arriviste, et pas plus que la jeune femme libertine, Enzo ne sait ce qui va arriver.

Adolescence : moment des possibles, moment aux cent figures, moment **esthétique.** Enzo n'agit pas, ne choisit pas ; il rêve, rêvasse sa vie. Quand il agira, ce sera « comme dans un rêve » (ou un roman). Il regarde — tout et rien : cet inconnu qui se lave les dents, son père avalant un grain de raisin, un chien qui fiente sur la plage, un bateau qui passe, la mer lustrée par le crépuscule. Il faut savoir gré à Mingozzi d'avoir oublié, pour filmer ces riens où se cristallise la rêverie, le Reichenbach ou le Klein qui sommeillent peut-être en lui et qui se réveillent parfois lorsqu'il s'agit de filmer l'enregistrement d'un disque ou un festival yé-yé. Ici, au

contraire, sa caméra se fixe soudain, sommeille, baisse et relève nonchalamment la paupière — renonce à tout effet (cadrage pittoresque, zoom, tremblé, recherche indiscrète du « significatif »). Et certes l'image est « belle » de cet adolescent en contre-jour dansant un jerk déchaîné sur la plage déserte où la nuit vient. Mais l'esthétisme est tué dans l'œuf par le parti pris de dépouillement qui gouverne la séquence entière. Ici Mingozzi n'épie ni ne moralise (ou n'immoralise) plus — comme il lui arrivait parfois de faire avec ses deux autres personnages. Il montre à peine. Il se souvient, peut-être.

Donc Enzo danse, seul — après avoir refusé de danser avec ses amis, tout comme il avait choisi de se cacher d'eux lorsqu'ils étaient venus le chercher un après-midi qu'il jouait, seul encore, de la guitare sur la terrasse de l'immeuble. Enzo joue la même comédie que les autres, mais en a-parté. Il se fait la tête d'un Beatle, comme cent mille autres adolescents de Rome ou de Londres, mais dans sa chambre, devant **sa** glace. Narcissisme — comme en l'admirable séquence de rêverie nocturne qui succède à la découverte chez l'homme d'en face d'un certain libertinage solitaire (pour reprendre l'expression du Littré) ? Mais c'est par ce retour sur lui-même qu'Enzo reste disponible, qu'il échappe encore un peu aux sollicitations diverses de la vie romaine en 1968 dont précisément les deux autres portraits de « Trio » dessinent à grand trait le contour. Contour double de la liberté sexuelle et de la frénésie de consommation.

Liberté sexuelle — sentimentale et sociale — : c'est l'affaire de la « garçonne », qui va jusqu'au prosélytisme. Sa pieuse sœur ainée ne résistera pas au beau minet qu'elle lui jette dans les bras : le lit est assez grand pour trois. Libération dont elle (la garçonne) n'assumera d'ailleurs pas seulement les inconvénients traditionnels (rupture avec la famille, dérouillée de l'amant-encore-amoureux à qui on a signifié trop vite son congé), mais aussi, plus nouveau, les inconvénients modernes, ceux qui seront, qui sont déjà la rançon inévitable d'une certaine liberté de mœurs dès lors qu'elle est généralisée : être libre, pour Anna, c'est admettre implicitement que les autres le soient — les autres, c'est-à-dire aussi bien ce jeune homme qu'elle remarque au cours d'une soirée beatnik et qui repousse ses avances parce qu'il est homosexuel.

Cette « Grandeur et servitude de la liberté sexuelle » est un des volets extrêmes du triptyque. Les « Scènes de la vie d'une jeune chanteuse » qui constituent l'autre sont placées sous le signe de l'argent : car tel est le rêve fort peu onirique, on l'aurait parié, de la jeune beuglarde : « une maison à moi, une voiture... » Or est-ce celui d'Enzo ? Certes on apercevra le jeune homme se faisant montrer chez un tailleur des costumes qu'il ne peut acheter. Lorsque, dans un très beau plan, il traverse tout seul et lentement un immense parc à voitures, on le surprendra à caresser des carrosseries au passage. Mais la possession est-elle la motivation essentielle de ce rêveur capable de détruire dans une sorte de rage masochiste l'un de ses biens les plus précieux (sa guitare) ? Pas plus, semble-t-il, que la curiosité sexuelle. Sans qu'il joue chez lui le rôle désespérant et ravageant qu'il a chez les adolescents — beaucoup plus mûrs — d'un Philippe Garrel (qu'on pense aux « Enfants désaccordés »), une sorte de vide intime « occupe » l'adolescent de Mingozzi — vide venu de l'absence de mobile déterminant, vide de l'incertitude plus que du dégoût. Incertitude symptomatique d'un film dont la caractéristique (et la qualité) majeure est la **plurivocité.** Film donc où le filmant mime le filmé. Film « ouvert », sur l'âge le plus ouvert. Histoire plurielle du temps béni où l'on n'est pas encore **un.**

Dominique NOGUEZ

(1) Soit A,B,C les trois séries de séquences. La succession se fait, au début du film, dans l'ordre suivant : A, B, C, B, A, C, B, A, B, A, B, C, B, A, B, A, etc.

(2) Ainsi, le statut de la musique est multiple dans ce film « musical ». Immédiate (en train d'être chantée ou jouée) ici, elle est médiatisée (relayée par la télévision) là — incorporée à l' « histoire », donc, dans ces deux premiers cas —, ou encore, ailleurs, extérieure, rajoutée, sans lien de cause à effet avec ce qui est raconté, liée par simple métonymie (comme lorsqu'Enzo regarde une guitare exposée en vitrine), ou par redondance (pour signifier que ce guitariste dont nous n'entendons pas le chant est cependant en train de chanter, ce que sa mimique indiquait déjà), ou bien enfin comme pur accompagnement, « musique de fond ». Notons que le **même** morceau, joué pendant plusieurs séquences, peut, en changeant de séquence, changer de statut.

Sans peur et sans reproches

17e PARALLELE. Film français de Joris Ivens. Avec la collaboration de Marceline Lorridan, Bui Binh Hac, Nguyen Quang Tuan, Nguyen Thi Xuan Phuong, Dao Le Binh, Pham Chon, Liliane Korb, Maguy Alziari, Phung Ba Tho, Jean-Pierre Sergent, Dang Vu Bich Lien, Jean Nény, Antoine Bonfanti, Pierre Angles, Michel Fano, Harald Maury, Donald Sturbelle, André V.D. Beken, Ragnar, Bernard Ortion, Georges Loiseau. **Production** : Capi-Films, Argos-Films. **Durée** : 100 minutes.

Le projet de Joris Ivens au cours d'une existence particulièrement romantique et engagée fut double : témoigner partout, aux points les plus brûlants de l'actualité mondiale, de la nécessité du choix, de la valeur du combat de ceux qui luttent pour l'homme et l'histoire ; construire une œuvre personnelle dans et par le seul documentaire, ce terme aujourd'hui inacceptable, rejeté aussi bien par Richard Leacock et Pierre Perrault, car associé à trop de compromis, à une attitude mentale de paresse, mais qui à l'heure de son apparition prenait chez le jeune Grierson un sens particulier : « the creative interpretation of reality ».

Mais déjà le conflit surgissait, Grierson reprochait à Ivens de vouloir faire servir le documentaire à des fins politiques et l'opposait volontiers à Robert Flaherty, le Jean-Jacques Rousseau du cinéma selon Georges Sadoul. Ces hommes, ne l'oublions pas, participèrent également dans les années trente à une véritable internationale du documentaire, considéré par eux comme une forme de cinéma dont l'existence même constituait une protestation contre un cinéma commercial limité au seul Hollywood et à ses sous-produits de France, d'Angleterre et d'Europe centrale. Flaherty protestait radicalement contre le mercantilisme du système, son refus de reconnaître l'artiste dans l'absolu. Ivens demandait une prise de conscience sociale toujours plus poussée. Grierson s'attachait à analyser minutieusement les gestes du réel, quitte à les composer, à les faire répéter à la commande de la caméra. Le Flaherty de la dernière période, celui de « Louisiana Story », n'est déjà plus le poète mallarméen de « Nanook of the North ». Richard Leacock, opérateur de son dernier film, tout en tournant en étroite collaboration avec le maître, éprouve un terrible malaise devant le pachydermisme de l'équipement sonore synchrone dont quelques années plus tard il pourra tirer toutes les conséquences révolutionnaires. John Grierson, plus scolaire, sera à l'origine de deux mouvements eux aussi révolutionnaires mais dans le relatif : le « Free Cinema » de Lindsay Anderson et Karel Reisz (qui par ailleurs se réclamera plus volontiers de Flaherty) et surtout le National Film Board créé dès 1939 à la demande du gouvernement canadien. On saisit mieux que dès le départ la vocation du documentariste est de toute façon celle d'un engagement le plus poussé possible, politique, poétique, les deux si possible. On ne comprend pas le combat de Robert Flaherty si on ignore son refus total de cet Hollywood des années quarante qui, pour beaucoup d'entre nous, reste le nec plus ultra du grand cinéma, et qui, pourtant remis dans sa juste perspective, malgré l'admiration que je garde pour les illustres Capra, Vidor, Borzage, passait à côté de la réalité amé-

ricaine, des contradictions mortelles qui après 1929 faillirent couler le bateau U.S.A. et aujourd'hui encore ne paraissent résolues que par cette délirante fuite en avant dont la politique Johnson et la guerre du Vietnam sont les derniers spécimens : aux U.S.A., l'histoire se joue continuellement à pile ou face, ce qui explique la cruauté souvent évidente de cette civilisation, aussi sa vitalité, la perpétuelle remise en question de son substrat le plus intime. Ivens, le vieux bolchevik, selon le joli terme de son ami Henri Stork, refusait tout compromis, non seulement avec le système hollywoodien, mais avec la vision capitaliste du cinéma. Il allait toute une vie durant, lui, fils de la grande bourgeoisie hollandaise, se lancer dans l'aventure la plus délirante qui se puisse concevoir, tenter littéralement l'impossible : concilier la vision militante, exemplaire, des choses et des êtres à travers les lunettes rouges du parti dont il avait depuis longtemps épousé la cause, avec l'enthousiasme des premiers départs, quand on veut libérer le monde dans l'absolu, refuser le moindre compromis avec une société capitaliste qui, de toute évidence, a pour but premier d'exploiter l'homme au service des plus forts, des plus rusés.

Entre temps le cinéma continuait d'évoluer, prenait ce tournant radical de la fin des années cinquante qui parallèlement au dégel stalinien et maccarthyste, allait voir naître notre « nouvelle vague », le « Free Cinema », et surtout la révolution du direct chez Leacock, Maysles, Pennebaker, et au Canada, Macartney-Filgate, Brault, Groulx. Le direct marquait l'avénement d'un cinéma littéralement inséré dans l'histoire, collant au réel, remettant en question sinon carrément par terre toutes les jolies constructions du documentaire tel que l'avait illustré assez didactiquement Grierson : l'événement lui-même doit parler, le cinéaste, volontiers et même obligatoirement son propre caméraman, extrait du réel, dans le vif de l'action, le sens du devenir historique. Idéalement, il introduit le maximum d'ambiguïté, de dialectique interne, faisant du spectateur, selon le vœu le plus cher de Brecht, le participant actif de l'histoire en train de se faire ou défaire sous nos yeux et nos oreilles étonnés. Mais là où Brecht, génie du théâtre, refuse la participation au premier degré, Leacock obtient, semble-t-il, d'emblée une participation démultipliée, intensifiée, contradictoire pourtant. Le même jeu dialectique reste possible, avec un soupçon d'Eisenstein : le spectateur sera soumis à une série d'émotions-chocs qui remettront complètement à neuf sa bonne conscience naturelle, fût-il de gauche ou de droite, ses sens perdront le nord, si on peut dire, il devra tout seul, comme un vrai grand, comme un véritable homme de gauche, trouver sa propre réponse. Car au départ le cinéaste n'est ni aveugle ni sourd, il a une idée du réel, il prétend seulement coller à l'événement comme jamais auparavant dans l'histoire des arts d'interprétation. Le montage, cette dramaturgie seconde de tout cinéma (sauf dans le cas Hitchcock, spécimen du très vieux cinéma hérité du muet), devient chez Leacock la seule dramaturgie possible : il est dans la caméra au moment du tournage, à travers le regard de Leacock (voir « Cahiers » nº 132, critique de « Primary » par François Weyergans), il est des mois durant au montage synchrone quand un donné brut de réalité informe doit être décanté, trié, assemblé, mais strictement dans la ligne du tournage personnalisé juste décrit : ici tournage égale montage, les deux sont inséparables. On n'écrit pas un tel cinéma préalablement au tournage, on ne le sauve pas davantage au montage.

« 17e parallèle » prend tout son sens dans l'œuvre d'Ivens par la soudaine intrusion des préoccupations du direct. Le cinéaste engagé par excellence, le militant imbattable, toujours romantiquement aux premières lignes de l'histoire en train de s'écrire, a depuis 1960 participé avec quelques-uns d'entre nous à une série de rencontres mi-improvisées mi-sérieuses où pour la première fois fut réellement posé le problème de ce cinéma révolutionnaire **in se.** Un monde sépare pour moi « Le Ciel et la Terre », avant-dernier film de Joris Ivens, et son premier sur le Viet-nam, et « 17e parallèle ». Certes, l'engagement politique n'a pas varié, jusqu'à son dernier souffle Ivens restera un militant, pour qui la cause passe avant toute autre considération. Mais presque à égalité toute la vie d'Ivens repose sur un amour sans faille du cinéma : Ivens vit la vie par le communisme **et** le cinéma. Séparer ces deux extrêmes dans l'analyse de la personnalité de l'auteur de « Spanish Earth » revient à lui dénier presque son existence. Le vrai problème devient alors : comment concilier marxisme appliqué et cinéma vécu, cinéma sur le vif. Là est tout le drame, tout le succès, et l'échec relatif d'un film par ailleurs bouleversant. On peut d'abord reconnaitre dans la démarche initiale de « 17e parallèle » un propos non sans affinités avec celui du Brecht didactique et militant de « La Mère » : simplifier à l'extrême la dramaturgie, exprimer le message par une intensification poétique. Ici la poésie sera la vie au jour le jour de Joris Ivens sur le dix-septième parallèle deux mois durant, risquant quotidiennement sa vie, et pourtant tenant à la sauver, à être particulièrement prudent, pour que le témoignage puisse exister, que la lutte se poursuive de retour derrière les tranchées de Vinh Linh, en Europe, aux Amériques, en Afrique. Pas question dans de telles conditions de tournage d'aller faire de l'art pour l'art, pas davantage pour Ivens à 68 ans de prendre lui-même en main la caméra, sauf dans quelques cas isolés. Le son synchrone pose des problèmes. Essentiellement, Joris Ivens, avec Marceline Lorridan, son assistante, et ses collaborateurs vietnamiens, vivra à l'heure de Vinh Linh, fera parler de simples habitants, descendra sous terre là où la vie survit dans des conditions extraordinaires. Et tout naturellement « 17e parallèle » se structurera selon une double exigence, en parfait synchronisme : toute la force, toute la foi, toute la passion d'un peuple engagé dans une guerre totale et tenu en main par un parti communiste qui sait parfaitement qu'il s'agit là peut-être de la plus grande guerre livrée depuis l'aube du bolchévisme pour imposer la victoire morale du communisme ; toute l'énergie, toute la conviction, toute l'admiration d'un cinéaste qui n'a vécu que pour témoigner par sa caméra de militant chevronné que certaines causes, certains combats méritent l'engagement le plus total, jusqu'à la mort.

Certains reprochent à « 17e parallèle » de ne pas aller jusqu'au bout de l'expérience du direct. Je vois les purs d'entre les purs nous accuser de couper les cheveux en quatre ! Mille fois non : ou « 17e parallèle » est simplement œuvre d'actualité, capitale certes dans le contexte présent, mais liée à la seule réalité du moment, ou le film survivra à l'événement qui lui a donné naissance, est inattaquable sur le fond. Là réside tout le drame. Je tente une réponse. Dans la mesure où Ivens a décrit la simple vie d'un peuple indomptable, le regardant vivre, respirer, observant ce travail de fourmi sous terre, écoutant des gamins jouer à la guerre et pourtant rester des gamins, il a témoigné d'un moment d'histoire brut. Quand des responsables interviennent, discourent devant la caméra, il nous livre du direct à la française, un témoignage recevable au deuxième degré, s'insérant dans un contexte plus large qui lui confère son sens véritable. Si on conteste, c'est tout le sens d'une lutte qu'il faut remettre en question. Quand dans la salle de montage et de mixage, des plans montés bout à bout rapprochent le coup de canon venu du camp vietnamien et son résultat supposé dans l'autre camp, quand Antoine Bonfanti sur la bande son rajoute en fond sonore des éclats de canonnade, nous retombons dans le cinéma classique.

La guerre du Viet-nam est une guerre barbare, mais fondamentalement une guerre idéologique où deux conceptions du monde s'opposent radicalement, si on peut encore prendre au sérieux les idéologies après tant de crimes commis en leur nom. Joris Ivens épouse passionnément, sans réserve, une idéologie mieux insérée dans l'histoire. La technique qu'il commence à faire sienne, celle du direct, implique pourtant que **le sens nait du réel en train de se faire,** sans manichéisme, sans chants

héroïques, sans beaux cadrages. De cette ambiguïté foncière naît la beauté de « 17e parallèle ». J'admire trop Joris Ivens pour ne pas admirer « 17e parallèle », étape décisive dans une exigence toujours vécue aux premières lignes de l'histoire. Je ne peux le suivre entièrement. Deux questions subsistent, intactes : a-t-on encore besoin de l'art ? A quoi sert le cinéma ?

Louis MARCORELLES.

Coups de feu dans la Sierra Leone

IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (Le bon, la brute, le truand). Film italien en Techniscope et Eastmancolor de Sergio Leone. **Scénario** : Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, d'après un sujet de Age et Scarpelli, Vincenzoni et Leone. **Images** : Tonino Delli Colli. **Musique** : Ennio Morricone, dirigée par Bruno Nicolai. **Montage** : Nino Baragli, Eugenio Alabiso. **Effets spéciaux** : Eros Bacciucchi. **Directeur de production** : Fernando Cinquini. **Interprétation** : Clint Eastwood (Blondie), Lee van Cleef (Sentence), Eli Wallach (Tuco), Aldo Giuffrè (officier nordiste), Mario Brega, Rada Rassimov, Luigi Pistilli, Claudio Scarchilli, Sandro Scarchilli, John Barta, Antonio Casale, Angelo Novi, Benito Stefanelli, Silvana Bacci, Enzo Petito, Al Mulloch, Livio Lorenzon, Chelo Alonso. **Production** : Alberto Grimaldi, P.E.A., 1966. **Distribution** : United Artists. **Durée** : 186 minutes.

Par un recours violent à la rapidité d'accommodation du regard — la brusque irruption, dans un plan général de paysage, d'un gros plan de visage — la fiction s'introduit avec ostentation au premier plan du film de Sergio Leone. De même elle s'éclipse au dernier, par l'effet symétrique, une lenteur affichée à résorber le personnage dans le paysage.

Leone a d'ailleurs du goût pour ces débrayages d'espace, changements articulés de la profondeur du champ qui en précisent le contenu topographique avec une efficace nervosité narrative. D'un groupe de soldats, passant dans le même plan à toute une gare, le regard comprend mieux le quai, et d'une pierre, à tout le cimetière, voit mieux les tombes.

Mais surtout la figure permet, comme par une écluse instantanée, de passer avec désinvolture d'un niveau à un autre. Ainsi, au milieu du film, du champ étroit d'un sentier boisé au champ immense d'une bataille, on passe du règlement de comptes à la tuerie, des coups de feu au détail à la tuerie en gros.

La Guerre de Sécession vue par Leone fait penser à la guerre de tranchées en 1914. Ce n'est rien de plus qu'un regard **européen** sur la guerre, vaguement malapartien, écœuré. Nullement un vibrant pamphlet antimilitariste.

L'insistance est mise avant tout sur le côté dramatiquement stagnant, et non-individuel de l'affaire. Autrement dit, la guerre est le contraire de la fiction : aucune action n'y progresse, personne n'y joue un rôle. Se produit donc, au milieu du film (et, passim, au cours du film), une opération passionnante : une délimitation précise, une sorte de relativisation du domaine fictionnel. Le pont détruit, c'est, d'un côté, — pour les parties belligérantes —, la caricature d'un jalon, de l'autre — pour les personnages —, une étape réelle.

Du même coup se trouve dénoncé en sa vanité, mais légitimé jusqu'en son loisir forcené, le domaine propre, géométrique, irréel, du cinéma. Le western et son aire de « vraisemblance » pouvant être considérés en ce sens, surtout par un européen cinéphile, comme genre exemplairement fascinant : fiction à débauche codée.

Codée essentiellement (mis à part accessoires, gestes, situations, conformes ici à l'attente du public avec désinvolture et complaisance) par l'élément manichéen.

Le fonctionnement classique du manichéisme de western n'en est pas aux premiers outrages de l'ironie. Est originale ici la complexité de la perturbation apportée. De Lee Van Cleef, salaud intégral qui tue les enfants, à Clint Eastwood, le « bon » à moralité douteuse, en passant par Eli Wallach, ordurier mais sympathique, de quelle nature est la gradation ? L'astuce du film, sa plus belle invention, consiste en une dissymétrie de l'ironie appliquée aux étiquettes des personnages : celle qui s'exerce sur Lee Van Cleef dénonce le cinéma comme fiction conventionnelle **en faisant fonctionner cette convention.** Au contraire, celle qui s'exerce sur les deux autres mine la convention cinématographique du bon et du méchant **en l'empêchant de fonctionner** : ni le bon, ni le truand, ne font preuve d'une bonté ni d'une méchanceté absolue. L'un ferme les yeux des mourants, avec gentillesse, l'autre vole leur montre, avec vilenie.

Donc, si c'est finalement le méchant qui est seul éliminé, il n'y va pas seulement de l'euphorie du pur spectacle.

Il faut que les deux survivants s'émancipent de la fiction westernienne : redeviennent deux individus quelconques en temps de guerre, ~~et~~ que leur charge d'or les déleste d'aventure. Le méchant n'est pas mort pour la victoire du bien, mais pour la sauvegarde et le péril du western. Sylvie PIERRE.

le cahier de la télévision

Histoire imagée, histoire interrogée

Tandis que l'histoire romancée, à la Walter Scott ou à la Victor Hugo, a périodiquement tenté le cinéma de grande production, « l'histoire des historiens » paraît rencontrer des affinités dans la tribune télévisuelle. C'est là un premier phénomène, global, qui mérite réflexion. Il n'est pas tellement éloigné d'un autre jeu d'affinités que nous pourrions appeler « télévision prétoire » : opérations policières ou judiciaires... Dans l'un et l'autre cas, le spectateur est mis en position de « panorama » — au sens « Guide bleu » du terme — c'est-à-dire en position de regardeur privilégié, de dominateur simulé. Un peu comme le touriste invité à se rendre au plateau de Gergovie pour contempler, soit ce haut-lieu de « gallicité », soit tel autre (sans plus se déranger), qui relève d'une hypothèse « historique » différente mais qui, fort heureusement, est visible depuis Gergovie...

Les orientations prises par les hommes de télévision vont se caractériser et se qualifier selon leurs variations, leurs « écarts » vis-à-vis de cette position mitoyenne, de cette fonction-spectacle : son adoption courante, — le retournement dialectique par le « jusqu'au bout » —, le dépassement poétique, la contestation critique.

Je mentionne en passant la respectable émission « Clio et les siens », axée sur les livres d'histoire, car elle ressortit davantage aux chroniques de lecture. Elle représente un honnête effort pour sortir de la souricière bien connue de « Lectures pour tous ».

La fonction-spectacle par excellence se nomme « Dossiers de l'écran ». Soit un film moyen, souvent médiocre, tiré d'un juste oubli : « Les Chouans », « L'Affaire des poisons », « Marie-Antoinette », etc. Voilà pour l'histoire imagée. Mais voici une première ambiguïté : tout se passe comme si, de toute manière, le spectateur avait cette bonne ration (le recours au court métrage tenté à propos de « La Commune de Paris » ou « Sur les traces de Mazarin », présente au moins l'avantage de porter le débat qui suit au premier plan. Si la chose continue, elle permet peut-être un progrès, une plus franche clarification) à se « mettre sous la dent », libre à lui de s'en contenter ou de poursuivre au-delà, sur le mode digestif, en assistant aux débats.

Vient le moment du débat, lequel s'inscrit dans le genre désormais traditionnel de la tribune, avec toutefois l'intervention directe et téléphonique des spectateurs. Bien entendu, la teneur du débat va dépendre en bonne partie du meneur de jeu — ici Joseph Pasteur a fait une bonne rentrée en scène — et des historiens ou autres spécialistes convoqués pour la circonstance. Cette tribune n'échappe pas aux critiques que l'on peut formuler vis-à-vis de ses « congénères » : tentation de donner au pittoresque ou au dramatique, à l'anecdotique, le primat sur l'analyse rigoureuse. Le plus gênant est que soit désamorcé un élément qui aurait pu jouer un rôle de brutale maïeutique : l'intervention directe du spectateur. Il est évident que le rapport entre personnages unis sur scène et voix téléphoniques demeure trop inégal. La peur du risque est mauvaise conseillère. Part faite aux difficultés techniques — plus grandes qu'à la radio — il faut bien reconnaître que la surprise provocatrice ne joue pas. Puisque les personnages sur scène bénéficient du redoublement visuel, il faudrait que le spectateur-intervenant, handicapé du côté de la présence imagée, connaisse une forte compensation du côté de la masse sonore et parlante. En d'autres termes, le spectateur-intervenant n'accède pas au niveau consistant d'un **rôle**. La fonction standard ne suffit pas à constituer une « dramatis persona ».

Avant « Les Dossiers de l'Ecran », toute une série d'émissions, « La Caméra explore le temps », avait poussé jusqu'au bout, jusqu'au point de retournement, l'histoire imagée et la fonction-spectacle. Plutôt que d'histoire imagée, il faudrait parler **d'histoire dramatisée**. Non histoire romancée, rattachée à un discours romanesque d'une cohérence autre, mais une histoire accentuée, sélective (à supposer qu'il en existe de non-sélectives), où l'accent était mis sur certains temps névralgiques. Ceux qui ont suivi attentivement cet effort se souviennent d'une réussite du genre, « L'Affaire Calas » (12 janvier 1963), réussite due à la saisissante composition de Pierre Asso et à ce fait que tout se concentrait autour d'un personnage central. Alors, de l'intérieur même de la dramatisation, surgissait l'interrogation, l'interprétation critique ; par exemple : Voltaire et la naissance de « l'esprit public ». Faut-il, à retardement, cultiver des chrysanthèmes au souvenir d'une série supprimée en des conditions passablement suspectes ? Du strict point de vue de la critique télévisuelle, il faut bien reconnaître que la série correspondait à une première phase, plus lente et narrative, du « huitième art », et que de toute manière il aurait fallu évoluer en dédoublant le drame historique : en mélodrame d'un côté (Abel Gance à la rescousse) et analyse plus incisive de l'autre.

Le dépassement poétique est devenu possible, tangible avec la série de Michel Subiela « Le Tribunal de l'Impossible ». Je regrette la fraicheur d'accueil de bon nombre de confrères vis-à-vis de « La Bête du Gévaudan » (3 octobre), réalisée par Yves-André Hubert. N'oublions pas que la fabuleuse histoire fut vécue comme à deux niveaux : le mythe à l'état brut des paysans du Gévaudan, la nouvelle fantaisiste qui défraie la cour et les salons du XVIIIe siècle. Le réalisateur se proposait constamment de passer d'un palier à l'autre, ce qui impliquait de subtiles variations entre le fantaisiste et le fantastique. Qu'il y soit parvenu avec cohérence atteste que la TV possède des instruments — des instrumentistes — aptes à recréer poétiquement le mythe. Du coup la tribune qui s'en suivit parut assez terne.

La suite prouve que jusqu'à présent Michel Subiela s'est engagé sur la bonne voie : « Le Fabuleux mémoire de Nicolas Flamel », par Guy Lessertisseur (25 novembre), et « La Dernière rose ou les rencontres de Trianon », par Roger Kahane (10 février). Dans l'un et l'autre cas, la constitution d'un univers fantasmagorique emprunte moins à une subversion rythmique — où le cinéma peut s'exprimer en toute liberté — qu'à une sorte d'alchimie avec les références (perceptives ou imaginaires) de l'image, et un jeu subtil de transformations. Faut-il dire « para-histoire », comme on dit « parapsychologie » ? Cette question nous reporte aussitôt à la tribune chargée de débattre de l'impossible. J'avoue être jusqu'à présent resté sur ma faim. Tout compte fait, la raison de ma semi-déception quant au débat revient à ceci : le seul jeu accepté par les protagonistes repose sur l'opposition réalité-fiction, ou encore vérité-légende. Souvenons-nous, à l'encontre de ce code dualiste, d'un Claude Lévi-Strauss racontant un récit mythique indien ! Il manque aux débats cette juste consonance aux rythmes mythiques, qui permettrait de les analyser dans leur validité, leur densité signifiante.

Ultime variation, « Présence du passé » vient contester radicalement l'histoire-spectacle. Faut-il parler, ici encore, de liquidation dans les coulisses ? Ce serait décidément signe de démagogie

quantitative... On ose espérer que, soucieuse d'une authentique politique culturelle, la nouvelle direction des programmes saura donner pleine chance à l'une des tentatives les plus originales et les plus intelligentes de la TV. Ce fut évident avec « La Naissance de l'empire romain » (1966) et « Le Système de Law » (1966) ; mais là-dessus, l'accord des critiques reste unanime. Et « Valmy » (1967) ? Oui, parlons-en tout net. Ce fut une mauvaise querelle, qui vit même des écrivains mondains se refaire une âme montagnarde pour achever l'émission. Bien sûr, Valmy-la bataille nous tient à cœur, bien sûr « le miracle » fait partie de l'histoire. Peut-être les réalisateurs furent-ils trop timides face au mythe de Valmy ; ils auraient pu exploiter davantage leur propre « miracle », la découverte du cœur de Kellermann. Soit, soit.
Mais, une fois de plus au nom de je ne sais quel progressisme idéologique, on a méconnu les progrès culturels. (C'est là un difficile problème sur lequel il faudra s'expliquer un jour : progressisme idéologique et conservatisme culturel... ou le contraire.)
A cet égard, « Valmy » poursuivait intelligemment la tentative amorcée avec « La Naissance de l'empire romain ». Interroger le passé à partir de l'aujourd'hui, appliquer même les techniques du journalisme à cette interrogation, permet une reprise vivante, critique, de ce passé, et l'instauration de mystérieuses correspondances. Mieux encore, l'intervention de l'image, tantôt « réelle » et tantôt « jouée », tour à tour référée aux documents anciens et aux paysages actuels, permet plus globalement que le texte de concrétiser et de faire ressentir les divers strates historiques, l'épaisseur (géologique) du temps. — J.-B. FAGES.

Les lunettes roses

La Télévision, on le sait, vit sur un présupposé : celui de sa Mission, résumée dans la triple formule : « Informer, Distraire, Cultiver ». Schéma passe-partout qui trahit à la fois une naïve confiance dans le pouvoir des mots et la bonne conscience d'un séparatisme fondamental aux yeux duquel la Distraction devra distraire, l'Information informer (ou ne pas informer — de l'Affaire Langlois par exemple) et la Culture ne pas déborder le domaine bien délimité (dans les horaires) qui lui est assigné.
Cette recette subtile, à laquelle l'expression télévisée s'est soumise tant bien que mal, n'est d'ailleurs que la réfraction d'une opposition ancienne, cognative de toute communication : qu'on parle de « code » et de « message », de « forme » et de « fond », ou de « construction » et de « matériau », on a toujours distingué entre ceux que préoccupe avant tout ce qu'ils ont à dire, et ceux qui se soucient davantage des mots et des images qui le véhiculeront. Ce qui ne va pas sans favoriser, dans toute émission repérée comme « sérieuse », un ton qu'on pourrait qualifier de « culturaliste », lié à une conception passablement réactionnaire du spectateur comme « bon sauvage » assoiffé d'instruction, et contre lequel ne garantissent ni la personnalité, ni l'intelligence.
Ce n'est donc pas avant tout pour la singularité de son propos qu'il faut louer Labarthe — encore qu'on en puisse goûter l'humour agressif, qui commence à la réalisation d'une émission « sur la couleur » dont on sait que 999 spectateurs sur 1 000 la verront en noir et blanc — non plus que pour la rigueur et la musicalité d'une construction qui ne fait pas en vain référence à Webern. Mais bien pour l'essentiel refus, déjà sensible dans certains des meilleurs numéros de « Cinéastes de notre temps », de cette gravité empesée et pontifiante évoquée plus haut. Densité et légèreté vont ici de pair, avec une efficace ironie, qui n'altère pourtant pas le respect du matériau documentaire qu'il s'agit d'utiliser.
De ce matériau lui-même — « la couleur dans les arts plastiques » — il y a peu à dire, ou trop à dire. On peut dater d'au moins cinquante ans (1918 : l'année du « Carré blanc sur fond blanc » de Mahlevitch) la libération totale de la peinture vis-à-vis de la couleur ; quant aux autres « arts plastiques », polychromie et monochromie y sont l'une et l'autre suffisamment attestées pour qu'y soient possibles toutes les attitudes ; et donc pour que les interviewés de Labarthe aient toutes chances de prendre les partis les plus divers. Ce qu'ils font. Pourtant, cette divergence, somme toute logique, et également étayée de part et d'autre d'arguments convaincants et convaincus, nous procure un malaise certain, comme si nous attendions la révélation de quelque vérité universelle.
Mais il faut ici revenir un peu en arrière, et examiner de plus près **comment** fonctionne l'objet « Bleue comme une orange ». Qu'y a-t-il au départ ? Laissons Warhol à part pour un instant (nous verrons pourquoi) ; restent un peintre, un cinéaste, un téléaste, deux photographes, un décorateur, deux photographes-cinéastes, répartis en cinq « mouvements » (solistes : 1. Soulages ; 3. Franju ; 5. Averty — chœurs : 2. Trauner, Charbonnier, Brassaï ; 4. Varda, Klein, Trauner) dont les trois derniers sont « chapeautés » par Warhol, à qui est consacré entièrement le sixième. Voilà donc un échantillonnage raisonné, qui offre toutes garanties de sérieux, et promet a priori un **débat**, ou à tout le moins une **confrontation**. Or, tous, dont c'est le métier, entre autres, d'utiliser la couleur, ont beau nous livrer des opinions aussi catégoriques que contradictoires, on reste sur l'impression que rien n'est dit qui n'eût pu être remplacé par un équivalent approximatif — toujours à l'exception près de Warhol.
Mais suffit-il de conclure que c'est que, ici comme ailleurs, il n'est pas de vérité absolue : maigre résultat, dont nous nous serions bien douté : on sait bien qu'en Art au moins, cet absolu n'est qu'un mythe (qu'on pense si l'on veut à la classique antinomie Eisenstein — « les choses sont là il faut les manipuler » — Rossellini « les choses sont là pourquoi les manipuler »). Mais justement, c'est qu'il est question d' « Art ». Car si tous nous semblent s'opposer si constamment et si sincèrement, n'est-ce pas en inverse mesure de leur secret et fondamental accord sur, disons, la nature de l'Art ? Ou plus précisément, sur une certaine possibilité, par l'Art, de rendre compte du donné sensible : de parler du Monde. Ce naturel choquant avec lequel ils énoncent les assertions les plus divergentes n'est rien d'autre, sans doute, que le signe de leur commune et innocente insertion dans un même système — dans une même écriture, si l'on veut.
Labarthe, évidemment, l'a bien vu ; d'où l'ironie des inserts sur des autobus verts ou des chaussures violettes ; d'où, surtout, l'utilisation quasi géniale d'Andy Warhol : la seule présence de ses lunettes roses mine insidieusement, non les plaidoyers et démonstrations des uns et des autres, mais le fondement même de leur parole. Et la première question qui lui est posée, à laquelle d'ailleurs il se garde bien de répondre — « Est-ce que cela vous dérange que l'on parle d'Art à propos de ce que vous faites ? » — prend dès lors valeur de véritable clé : ce qui ouvre sur des horizons nouveaux. Le thème de départ complètement éclaté — même si, par une suprême pirouette verbale, Warhol feint d'y revenir en qualifiant de « colorées » les Gauloises et leur fumée —, l'essai de Labarthe révèle alors, de façon abrupte et inquiétante, tous ses pouvoirs secrets de subversion.
Mais pour finir ici ces quelques notes par une vue plus optimiste des choses, empruntons à la « Vie de Fibel » cette conclusion : « Ah ! quand je contemple ces couleurs si variées dont Dieu a gratifié le monde obscur et qu'Il éclaire sans cesse de Son soleil, j'ai l'impression d'être déjà mort et de me trouver près de Lui. »
Jacques AUMONT.

Un médecin à la campagne

Parmi les réalisateurs de télévision, un nouveau nom : Maurice Failevic. Depuis des années, il exerçait les fonctions d'assistant. A trente-cinq ans, il vient de tourner son premier télé-film, « Un médecin à la campagne », dans la série « Les Femmes aussi ».
C'est une œuvre aboutie, où l'on cher-

cherait en vain ce côté « brouillon à reprendre » que Max-Pol Fouchet déplorait non sans raisons dans les réalisations TV. C'est aussi une œuvre originale, encore que cette originalité n'ait rien d'une innovation radicale. Elle s'appuie sur une tradition déjà riche et diversifiée que, depuis plus de dix ans, des hommes de télévision ont constituée.

Faut-il qualifier cette tradition de documentaire ? On n'aime guère ce terme chez les réalisateurs de télévision. Il a un relent pédagogique désagréable auquel le cinéma, trop souvent, a fait correspondre de piètres réalités.

A documentaire, ils préféreront le mot de reportage qui leur vient de la presse écrite, un mot à la fois plus léger et plus actif. Quant à nous, nous les définirions volontiers comme des journalistes de télévision d'expression cinématographique.

S'il arrive que les journalistes de la presse écrite soient saisis du démon de la littérature, tous ces hommes de télévision sont saisis, qu'ils le veuillent ou non, par le cinéma. Les temps sont proches où l'histoire du cinéma devra intégrer certaines œuvres de télévision. Les différences entre le spectacle cinématographique et le spectacle télévisé ne sont pas figées. Peut-être sont-ils tous les deux en train d'évoluer, pour la meilleure partie d'eux-mêmes, vers un même idéal qui introduirait dans le rapport du spectateur à son spectacle cette intimité que trouve le lecteur dans la compagnie de son livre.

Cette histoire communicante du cinéma et de la télévision est complexe. Il n'y a pas là de commencements absolus. La dévotion qu'éprouve un Krier pour l'œuvre de Flaherty, l'attention que lui et d'autres accordent encore aux travaux d'un Rouquier en témoignent. Et pour prendre un exemple inverse, pourrait-on jurer que dans son expression, Godard n'a point assimilé des leçons qui viennent de la Télévision ?

Mais demeurons à l'intérieur de notre Télévision, auprès de ces hommes qui, dans la pratique modeste de leur métier, ont su donner une singulière profondeur au seul reportage, au point que d'un film à l'autre, des orientations personnelles se définissent qui les distinguent les uns des autres, font de leurs réalisations des films d'auteurs. Ils ont tous été et ils demeurent des **reporters.** Ils partent, ils vont voir et ils reviennent. Le trait fondamental, c'est qu'ils ne pensent pas avant, mais pendant le travail cinématographique, et après, au montage qui n'est en rien pour eux un découpage a posteriori, mais un moment décisif de la création. Il ne s'agit point d'un idéal, mais d'une méthode de fait. Et c'est à l'intérieur de ce travail effectif qu'à leur niveau et pour leur compte, ils ont éprouvé qu'entre les personnages, les êtres et les choses, les significations qu'ils découvraient, et tout ce que la fiction invente, les routes étaient plus différentes que les résultats.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le genre reportage ait produit des espèces différentes. Citons-en quelques-unes, ne serait ce que pour indiquer la place où se situe le film de Maurice Failevic.

Il y a Jean-Marie Drot et ses « Journaux de voyage ». C'est le reportage subjectif, celui qui s'écrit à la première personne. Drot se montre lui-même à l'image. Il entre dans les villes, il se promène dans les rues. On l'a même vu à dos d'âne sur les sentiers de la Grèce. C'est que Drot ne croit pas aux choses en elles-mêmes, il ne croit pas au monde, mais aux visions du monde. Il y a toujours dans ses journaux une certaine fragilité qui n'est pas un manque, mais un parti pris.

« Les croquis », la déjà longue série de Bringuier et Knapp, sont aussi des Journaux de voyage, mais l'esprit en est très différent. « Les croquis » sont à la première personne, mais c'est celle du pluriel, et, surtout, ce que l'on sent en eux, avant le plaisir du journal, c'est le plaisir du voyage. Ce qu'ils aiment, c'est être ailleurs. Il y a dans les « Croquis » un esprit de curiosité **lié** à un sens de l'humour nécessaire pour que l'on puisse à la fois comprendre et continuer de voir. Qu'on se garde cependant d'être dupe d'une certaine légèreté des « Croquis ». Ils font souvent penser à ces descriptions de paysages si justes, si précises, qu'elles enseignent le géologue.

Il est même arrivé à l'intérieur de la série que les auteurs se détachent de leur ligne. Dans « La lettre de Sète », le reportage cesse d'obéir à la règle ordinaire. La fiction du retour à la ville natale d'où l'on écrit à l'ami d'enfance déplace le sens de l'émission. Sète, ce n'est plus l'ailleurs, mais le retour. Sète, t'en souviens-tu ? Le beau de la lettre, c'est que la nostalgie fictive de la ville natale cristallise les nostalgies réelles de l'adolescence et de la fête, des vacances et de l'été dont on voudrait, comme la jeunesse, qu'ils ne finissent jamais.

Des reportages marqués au coin par la personnalité de leur auteur, au point de susciter perpétuellement la tentation de passer la ligne qui les sépare de la pure création, de la fiction consciente et organisée, on les trouve aussi chez Jacques Krier et Paul Seban.

De tous, Seban est peut-être celui qui est le plus obstiné dans le jeu entre reportage et fiction. On l'a bien vu dans « Monique et le temps de vivre » film réalisé en collaboration avec Michel Cournot. Seban ne déteste pas une certaine théâtralité, attentif aux paroles et aux gestes comme à autant de signes à interpréter. Et le rôle qu'il assigne aux dialogues paraît proche de celui qu'ils ont dans le théâtre-document.

Krier, lui aussi, a passé un jour la ligne. Il s'était exilé à la campagne avec des comédiens, résolu à tenter avec eux une expérience de dialogue improvisé sur un thème convenu. Le projet s'est évaporé comme une chose trop rêvée, il y eut à la place une chronique de la conjugalité entièrement écrite et réalisée par Krier. C'était une œuvre de vérité, d'une tristesse objective dans la peinture d'une certaine misère psychologique née de l'usure du quotidien.

Pourtant, l'essentiel de l'œuvre de Krier reste du côté du reportage et de ses moyens. La route est longue qui va de la « Découverte des français » à ces « Matinales » diffusées récemment pour « Les femmes aussi », mais elle est droite. Drot, Knapp-Bringuier sont des moralistes classiques volontiers attachés à la formule du portrait, à ses élégances. Derrière le réalisme et la puissance d'objectivité d'un Krier, il y a la mise en évidence d'un nœud de relations entre l'homme et son milieu, une conscience aiguë de la puissance des grands déterminismes économiques pour le modelage des individus, et parfois pour leur écrasement.

« Les Matinales » sont un reportage sur les femmes de ménage qui travaillent à Paris la nuit dans les lieux publics désertés par leurs usagers. Le film accomplit très prosaïquement l'étude des conditions de vie de ces femmes, le travail, l'argent, les habitudes, leurs peines et leurs petits plaisirs, mais il a en même temps une puissance poétique non surajoutée.

Hier encore assistant de Jacques Krier, Maurice Failevic serait le premier à reconnaître qu'il a poursuivi auprès de lui un apprentissage dont il fait entièrement l'économie dans sa première réalisation personnelle.

Dès ce premier film, tous les artifices, le travail qui choisit, compose, oriente, tout le travail qui fait de ce reportage un film d'auteur est dissimulé. « La nature était belle, dit un philosophe, quand elle avait l'aspect de l'art, et l'art ne peut être appelé beau que si nous avons conscience que c'est de l'art et s'il offre cependant l'apparence de la nature. »

Rien de plus aisé pour le spectateur que de suivre cette chronique quotidienne de la vie d'un médecin de campagne. Ce médecin est une jeune femme de 28 ans. Elle a été mariée, a divorcé dès sa première année de Faculté. Avec sa petite fille âgée de sept ans, elle est venue s'installer dans la campagne de La Rochelle. A raison de 200 km par jour, elle dessert une douzaine de villages et de hameaux.

« Un médecin à la campagne », c'est une vie et un métier, une vie axée sur un métier. Cet axe est concrétisé dans le film par un leitmotiv, les scènes de la jeune femme en automobile. La caméra est à l'arrière dans l'angle oppo-

sé à la conductrice. A ses côtés, J.-C. Bringuier, l'interviewer, que l'on verra toujours ici en profil perdu. Ce sont des moments « traits d'union » scandés par les portières que l'on ouvre et que l'on ferme, les vitesses que l'on passe, et, à travers les vitres, défilent le paysage, les rues des villages, les champs de la pleine campagne.

Un film vous laisse souvent une impression physique caractéristique. Dans « Les matinales » de Krier, cette impression était liée à une image, la marche d'une vieille femme sur un boulevard désert. Dans le film de Failevic, c'est le vrombrissement du moteur et le défilé du paysage à travers les vitres.

Tant qu'elle est dans l'automobile, la jeune fille est comme assistée par la présence de J.-C. Bringuier. Parler avec lui, c'est un peu comme si elle affrontait la caméra elle-même. Hors de l'auto, chez ses malades, chez elle, il lui faut se mettre à jouer son propre rôle.

Les visites aux malades ont été traitées selon un parti pris technique très habile. Failevic les a conçues comme autant de scènes ou de tableaux animés par ce qu'on pourrait appeler le jeu de la figure et du fond.

Le plus souvent, la jeune femme, elle et l'acte médical qu'elle accomplit, sont la figure. Mais le fond est là aussi qui existe d'une présence très forte. Ce reportage sur un métier se double d'un reportage sur les gens de la campagne, la vieillesse, leur isolement, leur pauvreté. Cette importance du fond peut aller parfois jusqu'à résorber le personnage central, l'intégrant à un ensemble devenu objet d'une attention globale.

L'un des risques du film était qu'un décalage se produisît entre les scènes où le médecin visite ses malades et celles où la jeune femme se retrouve chez elle, hors de son travail. Ne serait-elle pas meilleure comédienne pour accomplir devant la caméra les actes de sa vie professionnelle que pour vivre des moments, des morceaux de sa vie privée ?

Ce risque, on l'a bien senti dans une scène du film que, seule, une heureuse chance a permis de garder. C'est le soir, la jeune femme et la petite sont seules à table. L'enfant raconte à sa mère qu'elle a fait une faute à sa dictée : elle a écrit vain au lieu de vin. La mère entreprend de lui expliquer le mot vain, s'embrouille, et, pour la caméra et pour nous plutôt que pour sa fille, déclare qu'elle a eu tort, que c'est trop difficile à expliquer. Mais la petite fille repêche la vérité de la scène, elle a parfaitement compris, elle le prouve, et la situation reprend sa densité.

Dans ces scènes intimes de la vie privée, Failevic a su aider la jeune femme. Il a utilisé volontiers le procédé des peintres hollandais, le regard un peu indiscret que l'on jette à travers une porte ouverte. Il n'est pas vraiment indiscret puisque le peintre n'a pas ouvert la porte ni ne la franchit. Un équivalent de ce procédé se retrouve dans les scènes dominicales au bord de la mer. Elles sont prises au téléobjectif parce qu'il est dans la nature optique des longs foyers de nous tenir subjectivement à distance de ce dont ils nous rapprochent. C'est de cet œil qu'il convenait de voir la jeune femme et sa petite fille en un lieu où nulle porte ne pouvait s'entrouvrir sur leur intimité.

Organisée sur trois jours, d'un matin au matin du surlendemain, le film se donne donc comme une chronique quotidienne, le portrait continu et soutenu d'une jeune femme, les problèmes que posait la réalisation de cette chronique recevant des solutions variées et bienvenues.

S'il est complètement et solidement tout cela, le film est aussi autre chose. Tissée dans la trame de cette chronique, on trouve l'histoire du reportage, l'événement qu'a constitué dans la vie de cette femme le fait d'y consentir. Les données objectives de la situation — le médecin et ses malades, la jeune femme et sa fille — fournissent la structure du film. Mais dans le reportage-chronique, vient s'insinuer le reportage sur le reportage.

Ce qu'il y a d'étonnant et de réussi dans l'affaire, c'est que ces deux aspects demeurent indissociés, les mêmes scènes ont valeur de chronique sur une vie et un métier, et enregistrent en même temps l'effet du reportage sur son objet.

De ce nouveau point de vue, le film se réorganise, les trois journées prennent les unes par rapport aux autres une valeur qu'il faut bien qualifier de dramatique. De ce nouveau point de vue également, se découvre le rôle de l'interviewer. Ce n'est plus la présence à peine visible de l'interlocuteur doublant la caméra. Il entre dans le jeu comme protagoniste, le dialogue devenant un duel.

La première journée se déroule dans le calme et la bonne organisation. La conversation de la jeune femme et de Bringuier dans l'auto nous apporte éclaircissements et commentaires sur la situation. Dès le commencement de la deuxième journée, on sent dans le film que quelque chose bouge. C'est d'abord ce que Bringuier appelle la crise de mauvaise humeur. « Non, un nuage », dit-elle. C'est un énervement qu'elle domine par la théorie. Je comprends pourquoi je suis énervé, donc je ne le suis plus. Au-delà de cet épisode affectif, se situent les deux conversations dans le bureau. Pour la seule fois du film, on verra Bringuier de face. Il attaque très durement, contestant l'image trop idyllique que cette femme nous donne d'elle-même, elle se défend non moins vivement. Peut-être, avec un autre interviewer que Bringuier, ou peut-être qu'avec Bringuier un autre jour, rien ne se serait passé. Tout est suspendu à la réaction du témoin qui rompt avec la bienveillance ou tout au moins la neutralité de principe. Failevic a eu le mérite d'exploiter à plein ce qui n'était pas prévisible. Il a su faire de hasard vertu.

Nous pouvons indiquer ici avec précision ce qui nous a tant plu dans le film. C'est, au-delà de ce dialogue agressif, la façon dont Failevic a su se reculer et nous faire reculer avec lui, éloigner de lui et de nous son sujet, cette jeune femme. Il ne s'agit plus seulement de la distance dont nous parlions plus haut, du respect de l'intimité.

Ce mouvement de recul est amorcé dans la deuxième journée, entre la première et la seconde conversation dans le bureau. Enchaînées l'une sur l'autre, ce sont des visites aux malades toutes filmées à travers des fenêtres fermées, on n'entend plus les paroles. C'est, entre la deuxième et la troisième journée, insérée en lieu et place de la nuit, la parenthèse du dimanche, le temps du loisir dont se dégage très subtilement le sentiment de solitude relative qu'un adulte éprouve toujours en compagnie d'un enfant. Dans la troisième journée, le film se referme sur lui-même, mais pas tout à fait cependant. C'est bien le recommencement de la vie quotidienne, la continuation de la chronique, mais comme ébranlée, mise en question. Le travelling final doublant le mouvement de l'auto qui s'éloigne par son propre mouvement de recul donne un caractère définitif au sentiment de distance. L'auto s'éloigne, la vie de la jeune femme se poursuit, notre interrogation sur le sens de cette vie aussi. La force du film est donc dans le retentissement du reportage en tant qu'événement dans la chronique qui en est l'objet.

On aurait envie de dire que cette jeune femme refuse d'avoir une âme si l'on entend par là le siège d'un secret, d'un mystère. Elle ne veut pas non plus rechercher l'équation de la courbe que serait sa vie. Si blessure il y a eu — et il y a eu blessure, son divorce — la blessure de l'esprit a guéri sans laisser de cicatrice. On lui demande de parler d'elle, de réfléchir sur elle, mais ce retour sur soi n'est pas un retour à soi. Elle n'est et ne se veut qu'un nœud de relations, les relations comptent seules pour elle. Il y a elle et sa fille, elle et ses malades. Pareille résistance déjoue et défie une certaine curiosité psychologique, l'appétit romanesque qui nous saisit souvent devant autrui.

Faut-il avec Bringuier mettre en doute un équilibre aussi décidé ? Faut-il admirer sans réserve ? L'art de Failevic dans la troisième journée est d'avoir refusé d'arbitrer, d'avoir conservé une sorte d'hésitation qui ne se réfugie jamais dans l'ambiguïté. — J. ANDRE.

Pour une téléthèque

Jacques André (« Midi Libre ») : L'Education sexuelle (émission réalisée par l'équipe de « Zoom »), La Parole est d'or (J.-P. Chartier et A. Panigel in « Thèmes et variations du cinéma »), Un médecin à la campagne (M. Failevic in « Les Femmes aussi »), La Condition ouvrière en 1968 (Chris Marker in « Caméra III »).

André Brincourt (« Le Figaro ») : Oncle Vania (S. Lorenzi), Le Fil rouge (Robert Crible), Un Roi en Bavière (F. Rossif), Le Chien du jardinier (E. Tyborowski), La Bonifas (P. Cardinal).

Maurice Clavel (« Le Nouvel Observateur ») : Oncle Vania (S. Lorenzi), Un Médecin à la campagne (M. Failevic in « Les Femmes aussi »), La Bonifas (P. Cardinal).

Guillaume Hanoteau (« Télé-Sept-Jours ») : La Bonifas (P. Cardinal).

Morvan-Lebesque (« L'Express ») : La Condition ouvrière en 1968 (Chris Marker in « Caméra III »).

Jacques Siclier (« Le Monde ») : L'ensemble des reportages olympiques en couleur, Un Médecin à la campagne (M. Failevic in « Les Femmes aussi »), La Condition ouvrière en 1968 (Chris Marker in « Caméra III »), La Bonifas (P. Cardinal), Un Roi en Bavière (F. Rossif).

A propos de "Bouclage"

Il nous est depuis longtemps apparu, en ce qui concerne les véritables prolongements de l'univers kafkaïen, que ce n'est qu'au cinéma qu'ils peuvent se révéler. Car de Rex Warner à Buzatti, tous les littérateurs qui ont été directement sensibles aux fantasmes de frustration du grand écrivain tchèque n'ont réussi qu'à le pasticher plus ou moins habilement. Et quand nous disons que les prolongements de ces fantasmes ne pouvaient trouver de prolongement qu'au cinéma, ce n'est pas pour cela qu'il faut faire des films d'après Kafka : le caractère et l'étendue de l'échec du « Procès » de Welles nous parait une ample preuve de l'impossibilité, voire de l'inutilité de cette tâche. Cependant, **l'univers** de Kafka, cet univers où l'individu bafoué, frustré, l'est surtout par la **désorientation** et les embûches d'un monde hostile nous parait un univers que seul le cinéma peut explorer à fond, précisément du fait qu'il est l'art de la désorientation et de l'agression, l'art qui permet au spectateur de devenir Joseph K. par le jeu des « faux raccords » et toutes les structures à surprise que nous avons analysées ailleurs (1).

Pourquoi, se demandera-t-on, ces remarques se trouvent-elles en tête d'un article qui parait dans les « Cahiers de la Télévision » ? C'est qu'il nous est apparu plus récemment que, pour des raisons qui, nous l'avouons, nous échappent tout à fait, la télévision semble être devenue le terrain d'élection pour l'éclosion d'un cinéma post-kafkaïen qui ne s'est guère développé jusqu'ici dans le cinéma proprement dit (2) que sous des déguisements plus ou moins avoués, tels que le film policier (« Kiss Me Deadly »), la satire sociale (« Il Posto ») ou le burlesque (Keaton, Tati). Citons pour référence la remarquable série de Patrick Mac-Goohan, « Le Prisonnier », ainsi que l'adaptation, admirablement fidèle et sensible qu'a faite de « l'Invention de Morel » un certain Claude-Jean Bonnardot (serait-ce un parent de Jean-Claude Bonnardot, auteur de l'insipide « Morambong » ?). Mais les auteurs qui, travaillant au sein même de l'O.R.T.F., se sont attachés avec le plus d'acharnement à l'exploration de situations qui peuvent se déduire de l'univers de Kafka sont assurément le romancier Christian-Daniel Watton et le réalisateur Alain Boudet. Leur première tentative dans ce sens fut une sorte de pseudo-policier sur un thème « à la Eichmann » ; malgré certaines faiblesses scénariques, il s'avérait que les auteurs savaient créer le climat d' « insécurité du quotidien » qui sous-tend ce fantastique du XX[e] siècle qu'avait créé Kafka ; il s'avérait aussi qu'Alain Boudet est un technicien du découpage d'une sûreté prodigieuse.

Leur seconde collaboration dans ce sens constitue l'objet de cette note : ce fut « Bouclage », découvert un soir de l'hiver dernier sur la première chaîne à une « heure de grande écoute » et qui nous a paru d'emblée comme le plus remarquable « dramatique » (lire : film) que nous ayons vu à la télévision française. La trame scénarique de « Bouclage », c'est le thème kafkaïen dans toute sa pureté : un couple pénètre dans une ville méridionale... et ne parvient plus à en sortir ; il y rencontre une autre femme, prisonnière comme eux de ce labyrinthe de rues dont le grave pittoresque sécrète une angoisse de plus en plus palpable. Et tandis que l'homme, lui, a des gestes de révolte impuissante contre cet état de choses impénétrable, les femmes semblent entrer lentement en une sorte de communion mystérieuse avec la ville ; le film « se termine » (mais il vaudrait mieux dire que nous le quittons) lorsque les trois personnages, s'étant enfoncés dans les souterrains de la ville, errent dans une sorte de transe à travers des grottes féeriques.

Le thème est beau, le scénario fortement charpenté ; moins rigoureux cependant sont certains passages empruntés à la rubrique « enfer administratif » de l'univers kafkaïen (et surtout la visite chez le Préposé), mais ce qui nous parait le plus parfaitement réussi c'est le découpage de ce film, un découpage inquiet et inquiétant, d'une efficacité totale à tous les niveaux et qui parvient à ce miracle si rarement atteint qui consiste à restructurer totalement l'espace d'un décor naturel tout en gardant la dimension poétique inhérente à ce décor, c'est-à-dire sans déformations du type expressionniste (la seule déformation de cette sorte étant le plan merveilleusement privilégié qui termine la séquence du bureau de poste et dans lequel, pendant quelques secondes, la folie sous-jacente à la scène éclate devant un travelling à courte focale tout à fait saisissant). On voudrait décrire le découpage de certaines scènes dans ses moindres détails, mais de pareilles descriptions sont par trop fastidieuses. Citons cependant la toute première séquence, lorsque le couple, n'ayant pas encore atteint la ville, est guetté par un quidam aux allures de voyeur dans un café au bord de la route. La scène se passe d'abord dans la salle du café, ensuite dans une voiture, et la manière dont Boudet a su « dévoiler » les champs où se déroulent les deux parties de l'action, jouant à merveille du zoom arrière comme du raccord dans l'axe (les deux étant considérés ici, fait remarquable, comme deux aspects du même phénomène), de l'ambiguïté de certains objets filmés en gros plan (ambiguïté-tension qui se résout en détente au moment de l'élargissement du champ) et surtout l'extraordinaire utilisation du regard **off** du quidam voyeur. Ici, dans cette introduction, l'espace est encore « vraisemblable », les raccords « corrects », et cependant la structure du découpage crée une tension insolite qui s'oppose de façon saisissante à la tension **banale** de la scène elle-même (il s'agit d'une scène-rupture tout à fait classique). C'est lorsque le couple entre dans la ville que la vraisemblance de l'espace commence à se dégrader. Des renversements d'angle (que révèlent souvent des coups de zoom, toujours judicieusement employé chez Boudet) ainsi que des raccords de regard tout à fait étranges créent en eux-mêmes un sentiment très fort de désorientation, de dépaysement au sens profond (et ceci bien plus que tel plan « insolite » d'une vieille femme à lunettes noires dont on aurait peut-être pu se passer). Enfin, lorsqu'à partir du deuxième étage de la pension où ils ont trouvé refuge, l'homme et la femme gravissent cinq étages pour se retrouver au rez-de-chaussée, ou lorsqu'une voiture filant **tout droit** à travers la ville traverse et retraverse sans fin la même place, la notion du faux raccord rejoint complètement celle de la désorientation scénarique. Et cette désorientation atteint au paroxysme dans la scène où la femme se dédouble et se redédouble, puisqu'on la retrouve au cours de la même séquence,

à la fois à l'intérieur de la pension, sur une place déserte... et sur cette même place grouillante de monde (on pense à certains moments de l'admirable « Homme qui ment »). Ce type de dédoublement devient fréquent vers la fin du film, culminant, en ce qui concerne la ville elle-même, dans la séquence qui fait coexister par le montage les rues inondées de la ville avec des rues parfaitement sèches (trouvaille imposée par les aléas du tournage mais qui constitue un développement logique de cet univers de « faux raccords »).

En somme, malgré le peu d'audience qu'il a trouvée auprès d'une critique de télévision notoirement insuffisante, malgré les protestations des milliers de télespectateurs dérangés dans leurs habitudes du mardi soir, « Bouclage » montre, à nos yeux, qu'aujourd'hui en France, c'est peut-être à la télévision que le « jeune » cinéma le plus signifiant est en train de se faire, avec le travail d'un Labarthe, d'un Lajournade, d'un Mitrani et de quelques autres. En tout cas, c'est avec impatience que nous attendons les résultats de la dernière collaboration Watton-Boudet, une émission dont le tournage vient à peine de s'achever et dont la programmation est prévue pour la fin du printemps. — Noël BURCH.

(1) Quelques exceptions plus ou moins concluantes : « La Femme de Sable », « Joseph Killian », les films de Robbe-Grillet.

(2) Les brechtiens irréductibles et quelques autres trouveront sans doute qu'il est un peu facile de faire du spectateur un Joseph K., (over) que l'identification est une notion dépassée. Mais pour nous le cinéma tire son pouvoir précisément de la faculté qu'il a d'agresser le spectateur, de le troubler profondément, de le faire s'identifier, certes, mais d'une façon inconfortable, un peu comme dans ce roman de science-fiction de Philip K. Dick, où le héros se trouve soumis à toutes sortes d'horribles épreuves à distance en étant projeté dans un corps artificiel.

Entretien avec Alain Boudet et C.-D. Watton

Alain Boudet Le réalisateur de télévision est un monsieur qui travaille toute l'année pour la même maison : il ne peut passer son temps à forcer des portes. Cela explique que si, personnellement, parmi toutes les dramatiques que j'ai réalisées, j'ai une préférence pour « La Plage de St-Clair », « Points de mire » (également avec Watton) et « Bouclage », je doive aussi tourner des choses comme « Eugénie Grandet » ou « La Maison dans la dune ». J'ajoute que cette gymnastique qui consiste à changer de genres m'amuse assez.

Cahiers Au fond, il se passe à la télévision ce qui se passait dans les firmes américaines avec les réalisateurs sous contrat. Ils travaillaient à des choses très diverses, et avaient de temps en temps, comme une récompense, la possibilité de réaliser un sujet qui leur tenait plus à cœur. Il suffit de penser à des gens comme Heisler, Hathaway, cent autres...

Boudet Exactement. « Bouclage » a été accepté par Contamine après quatorze refus d'autres sujets ! Il l'a accepté en désespoir de cause : il lui était difficile d'en refuser un quinzième ! Il se trouve simplement que ce sujet-là était précisément celui qui m'intéressait le plus.

Cahiers Ce que vous dites impliquerait-il que le choix d'un sujet dépend à la télévision d'un seul homme ?

Boudet Il y a une prodigieuse autocensure. Et dès que le roi éternue, le vingtième courtisan sort son mouchoir. C'est ça la télévision. Contamine ne refusait ni n'acceptait : il s'arrangeait pour que les projets n'aboutissent pas. Il nous avait réunis pour nous dire que la télévision, c'était les feuilletons et les grands jeux de type « Intervilles », c'est-à-dire ce qui touche les grandes masses et fait vendre des postes. Alors que la TV, ce doit être **tout** à la fois, du verbe pur à l'image pure. Il ne l'avait pas compris. Avec de telles idées, il est normal qu'il se retrouve à l'U.G.C. Nous avons beaucoup souffert avec lui.

Cahiers Pour en venir à « Bouclage », nous avons l'impression qu'il ne s'agit pas d'une œuvre pensée spécialement pour la télévision, mais d'un **film.** Cela, surtout dans la technique du découpage, dans les cadres, etc. Il semble que vous ayiez fait ce film comme vous l'entendiez, en espérant simplement qu'il « passerait » le tube, comme on dit.

Boudet C'est vrai. La télévision nous amène à grossir considérablement le jeu des intentions. L'important dans « Bouclage » était l'impression qui naissait de la ville elle-même : je n'ai donc pas abandonné le gros plan, mais les gros plans sont insérés dans un système plus large que d'habitude de plans américains et de plans d'ensemble. J'ai cherché à maintenir les personnages intégrés dans le décor, et pas à les « sortir » comme on a coutume de le faire. Il y a une déperdition au petit écran, mais à mon sens assez minime.

Cahiers En faisant cette remarque, nous ne pensions pas seulement à cela, mais aussi au fait que les découpages des dramatiques sont généralement assez paresseux, comme si les réalisateurs se résignaient d'avance à la distraction bien connue du téléspectateur. Or, rien de tel dans « Bouclage » : le rythme du film est vraiment un rythme de « salle obscure », où tout compte.

Boudet Je n'ai pas pensé à ce problème. J'ai fait ce que j'avais envie de faire, comme j'en avais envie. Il ne faut pas s'auto-censurer, et forcer plutôt les gens à modifier un peu la façon dont ils regardent leur poste.

Cahiers Quel est votre mode de collaboration ?

Christian-Daniel Watton L'origine du projet est un texte que j'ai apporté à Boudet, disons un démarrage de nouvelle, situé dans un cadre très précis dans mon esprit : Montpellier. Le sujet avait alors une ampleur un peu utopique : il aurait fallu une superproduction avec quatre mille figurants pour le mener à bien. Partant de ce texte, on a cherché un autre lieu adapté à l'esprit du sujet, et nous avons ensemble écumé le Midi, jusqu'à trouver Sommières. L'idée était de moi, mais l'adaptation, le traitement, le découpage ont été faits en étroite collaboration. Je peux dire qu'il n'y a pas eu une seconde de décalage entre nous.

Boudet L'histoire était la suivante : une voiture descend dans le Midi. Elle double toutes les voitures et ne croise rien en sens inverse. Un panneau indique « Déviation possible ». Où arrive cette déviation ? A Marseille ou Montpellier, il y a trop d'habitants. Je me suis rendu compte qu'il fallait changer le sujet parce qu'on était battus par les moyens. On ne pouvait mobiliser la Canebière pour y faire défiler des gens en rang de 26 ! Nous nous sommes rabattus sur un décor plus intimiste, et en ce sens plus télévision.

Watton Boudet a opéré une sorte de réduction. Il a traité chaque séquence et chaque plan un peu comme le symbole de ce qu'ils auraient été si nous avions eu plus de moyens.

Boudet La collaboration était totale. Il y a des images qui sont telles que les avait imaginées Watton (c'est notre cinquième collaboration), et il y a des phrases qui se trouvent être de moi. Mes ajouts de dialogue ne se sentent pas plus que ses ajouts d'image, je crois.

Cahiers Nous avons été un peu surpris qu'une œuvre aussi ambitieuse passe sur la première chaîne, à une heure de grande écoute.

Boudet Un autre produit de notre collaboration, « Points de mire », auquel nous tenions beaucoup, était passé sur la seconde chaine, alors que passait sur la première un reportage en direct sur le gouffre de la Pierre-Saint-Martin. Résultat : personne ne l'a vu. Je m'étais juré que cela ne se reproduirait pas.

Cahiers Je voudrais que vous parliez un peu de la logique du sujet de « Bouclage », qui est ce qu'on appelle généralement un sujet « obscur » ou « opaque ».

Boudet Le sujet comporte un certain nombre de prolongements, disons sur un certain type de monde concentrationnaire. Mais j'espérais, un peu naïvement, que les gens qui ne s'intéresseraient pas au sujet seraient malgré tout sensibles à la forme, et qu'ils récupéreraient, en quelque sorte, le

sens par cette forme. C'est un peu ce qui s'était passé pour « Points de mire ».

Watton Oui, mais dans la mesure où le sujet de « Points de mire » était, lui, transparent, par opposition à « opaque ». L'histoire, au départ, était (peut-être) celle d'Eichmann, même si à l'arrivée elle ne l'était plus du tout. De toute façon, c'était pour le spectateur un point d'appui commode, alors que « Bouclage » repose délibérément sur une idée beaucoup plus abstraite. Ce qui m'a guidé dans « Bouclage », au pur stade de l'idée, c'est l'analogie existant entre l'univers kafkaïen et la mythologie grecque. Car cet univers extraordinairement administratif qu'est celui de Kafka repose sur les mêmes schémas que ceux de la mythologie grecque : interrogatoires, motivés par rien, sinon par la toute-puissance...

Cahiers L'Olympe fonctionne comme un ministère...

Watton Exactement. Des haines que rien ne justifie, des antipathies que rien ne motive, des comportements qui paraissent aberrants lorsqu'on les lit... Par la suite, le sujet est devenu de plus en plus opaque au fur et à mesure que nous y progressions l'un et l'autre, et nous nous sommes rendus compte que nous nous y livrions à une sorte d'analyse transposée de nos propres comportements.

Boudet Ce qui est intéressant dans la fiction, c'est de plonger les gens dans cette « frange » difficilement identifiable dont ils sont tantôt les maîtres et tantôt les jouets.

Cahiers Un des éléments passionnants, dans le récit même de « Bouclage », c'est que le spectateur n'est jamais privilégié par rapport au déroulement de l'action. Le principe de désorientation qui joue pour les personnages de la fiction joue également pour le spectateur.

Boudet C'est un principe que nous poursuivrons dans un prochain film, « Rébus », avec quelques variantes.

Watton Il y a en tout cas un point commun à « Points de mire », « Bouclage » et « Rébus », c'est une action et un itinéraire labyrinthiques, que ce soit sur le plan intellectuel ou tout simplement topographique. « Points de mire », c'était un personnage aux prises avec le labyrinthe intellectuel de ceux qui l'entouraient, dans un cadre bien déterminé, dans « Bouclage », le labyrinthe joue un rôle essentiel naturellement, et « Rébus » c'est encore une Ville (au sens de pierre, mais aussi de personnage) concernée par une action parallèle.

Boudet Ces notions d'itinéraire et de labyrinthe sont essentielles pour Watton, et moi je m'en sers comme point d'appui pour décrire des personnages. Une de nos grandes joies, avant d'écrire un sujet, est d'ailleurs de nous livrer à de grandes listes de personnages extravagants.

Cahiers Pourtant, Boudet, vous avez une prédilection évidente pour ce type de sujets. Que voulez-vous dire en mettant l'accent sur les personnages ?

Boudet Je veux dire que Watton s'intéresse à un itinéraire qui va, disons, de A à B, et que moi, cet itinéraire m'intéresse surtout dans la mesure où je peux y véhiculer X, Y et Z... C'est ce qui du reste est agréable dans notre collaboration. Dans la mesure où nous ne nous intéressons pas exactement à la même chose, il y a une complémentarité que je crois efficace. C'est du reste cette disponibilité vis-à-vis de différents personnages possibles qui m'a permis de traiter avec plaisir, comme je vous le disais, des sujets extrêmement variés, qui vont de « Bouclage » à « La Dame de Monsoreau ».

Cahiers Vous vous intéressez donc aux personnages et à leurs réactions. Bien. Mais ces personnages seraient très différents dans un autre dispositif que celui de Watton...

Boudet Ce n'est pas si simple, dans la mesure où précisément je me mêle du dispositif, et où Watton se mêle des réactions des personnages. Notre méthode de travail est en fait une vérification réciproque des idées de l'un et de l'autre.

(Propos recueillis au magnétophone par Noël Burch et Jean-André Fieschi.)

liste des films sorti

du 21 févrie

17 films français

Au Cœur de la vie. Film de Robert Enrico, avec Roger Jacquet, Anne Cornaly, Edwine Moathi, François Frankiel. — Une tentation (méchante) serait de lire ces trois sketches tirés de « Mort Violente » d'Ambrose Bierce dans la transparence de « Tante Zita », d'expliquer l'Enrico de 1961 par l'Enrico de 1968. L'emploi pléthorique du fumigène, le goût du flashback vaporeux et certaine façon de frapper bas (je veux dire au cœur) prendraient du coup un sens cocassement prémonitoire. Mais ce serait oublier tout ce que promettait cette mise en images de Bierce et qui n'a été tenu qu'épisodiquement, dans la très belle adaptation télévisée de « La Redevance du Fantôme » : reconstitution assez fine d'un certain climat « deep south » ; sens du nocturne, du mystérieux, du surprenant, du terrifiant ; tendresse et nostalgie à fleur de peau. La peur de la sentinelle dans la forêt mal éclairée par la lune, l'errance hideuse des agonisants et des blessés rampant après la bataille dans la brume et la nuit et semblant sortir de terre comme les grognards du « Rappel », la fuite éperdue de l'immobile condamné de « La Rivière du Hibou » sont l'occasion de trois scènes parmi les plus envoûtantes du film. Envoûtantes parce que muettes, comme le petit héros de « Chickamauga ». Sans doute, au tournis dont semble saisie la caméra de Didier Tarot devant chaque arbre, pouvait-on déjà comprendre que la prédilection d'Enrico n'allait pas à la sobriété des effets, mais rien de tout ce beau noir et blanc silencieux ne pouvait laisser pressentir la logorrhée technicoloreuse de « Tante Zita » D.N.



Les Biches. Film de Claude Chabrol, avec Stephane Audran, Jacqueline Sassard, Jean-Louis Trintignant, Henry Attal, Dominique Zardi. — Voir critique dans notre prochain numéro. — Un apparent retour en force de Chabrol (apparent parce qu'il était moins perdu qu'on ne le pensait), film où se rencontrent la montée d'angoisse tentée par ses policiers et la suite de tableaux à atmosphère et personnages raréfiés de ses films « psychologiques ». En fait, Gégauff ou non, reprend le schéma mystifiant des meilleurs Chabrol (des « Godelureaux » à « L'Œil du Malin »). Loin d'être un film vénéneux et sophistiqué : cru et direct. Chabrol est en France le seul **director** à l'américaine, le seul à aborder de front ses sujets, sans filtres personnels ou obsessionnels (ceux-ci situés sur un autre plan) La force de ce cinéma assuré, solide, etc. est de prendre pour objet ce qui, dans l'immédiat, menace cette solidité, cette assurance. Donc un cinéma épidermique, qualité assez rare et assez majeure pour être signalée : contraire du protestantisme, du moralisme, des schémas, etc. Le film, dans sa construction, expose et explicite les mécanismes de Chabrol, leur force et leurs limites. L'intervention d'un auteur n'est pas trop rare en littérature ou au cinéma : ici, c'est un peu l'incapacité de celui-ci à refaire (ou à faire mieux ou autre chose que) « L'Œil du Malin » par exemple, ou « Ophélia », qu'il vient expliquer. Cela mis à part, « Les Biches » est certainement le film de Chabrol depuis — et peut-être avec — « La Muette » qui lui ressemble le plus, et c'est beaucoup. — B E.



Coplan sauve sa peau. Film en couleurs de Yves Boisset, avec Claudio Brook, Margaret Lee, Bernard Blier, Jean Servals, Jean Topart — On peut s'interroger sans fin sur l'entreprise qui consiste à accepter pour son premier film un sujet de commande. Mais la liberté du choix initial n'est pas tout, pas plus que l'absence de contraintes n'est garantie d'une œuvre personnelle (cf. « L'Ecume des jours »). Pourtant, se situer ainsi à l'intérieur d'une écriture que l'on récuse, c'est se limiter, ou bien à la soumission (boucler un Coplan de plus), ou bien à l'exploitation de toutes les échappées possibles (le film devient alors le champ du libre jeu d'un style, car l'insertion d'une écriture personnelle dans une écriture conventionnelle n'est guère attestée que chez quelques cinéastes géniaux). Choisissant cette seconde voie, Yves Boisset a curieusement donné à son film l'allure d'une expérience, plus que d'un exercice de style. De l'expérience il a en effet le côté systématique : une sorte de répertoire d'hommages et de références (on y aura reconnu aisément ce qui est emprunté à Hawks ou à Hitchcock, comme ce qui vient de Don Weis ou de Schoedsack). L'expérience prend toute sa valeur lorsque, après avoir consacré la moitié du film à plaquer inutilement un second degré de plates citations sur un premier degré morne et fade, la narration tout à coup semble digérer mieux ses modèles, devient simple et efficace, et atteint dans la dernière demi-heure à une véritable liberté poétique. Qu'en conclure (outre le goût évident d'Yves Boisset pour le cinéma fantastique) ? Peut-être ceci, qui n'est pas très nouveau, mais ici clairement démontré : que s'il est fécond d'imiter de fortes idées de diégèse, on a tout à perdre à reprendre telles quelles des idées de mise en scène qui, transplantées, reprennent rarement racine. Signalons pour terminer l'excellente performance de Claudio Brook, qui atteint ici, le premier, à ce qu'on pourrait appeler un vraisemblable coplanien. — J. A.

Les Cracks. Film en scope et couleurs de Alex Joffé, avec Bourvil, Robert Hirsch, Monique Tarbès, Michel de Ré, Bernard Verley — Après un début dans le goût ancien, hommage aux origines, règne l'inexorable principe de la course-poursuite, dont on se demande bien comment il pourrait être renouvelé (du moins sur de telles bases). On voit que le souci constant de Joffé est de s'interdire le type de vulgarité agressive qui caractérise les bandes rivales, intention louable, mais qui débouche par contrecoup sur une certaine mollesse, difficilement admissible dans le genre choisi. La confrontation Hirsch-Bourvil se solde (en efficacité) au bénéfice du premier, tandis que défilent toutes les villes d'eau de France. Il est par ailleurs permis d'être allergique à Monique Tarbès, qui s'époumone à hurler « Juuuuuules ! » tout au long du parcours, avec une belle opiniâtreté. — J.-A. F

17e Parallèle. Film de Joris Ivens. Voir critique dans ce numéro, p. 121.

L'Ecume des Jours. Film en couleurs de Charles Belmont, avec Marie-France Pisier, Jacques Perrin, Alexandra Stewart, Bernard Fresson, Sami Frey, Annie Buron. — Voir Petit Journal (Bontemps), nº 192, p. 7. — On sent que toute l'équipe du film, des auteurs aux acteurs, était pénétrée de Vian et bien décidée à le respecter au mieux. De cet amour et de cette bonne volonté, il passe quelque chose dans le film. Il est dommage que celui-ci achoppe sur (notamment) certaines « visualisations ». Si un pianocktail, ce n'est rien d'autre qu'un piano cerclé de tuyaux colorés, c'est bien triste. On n'a plus qu'à s'en refaire un tout seul. Mais, surmontées ces choses, il reste les acteurs (bien choisis, avec Sami Frey obsédant en obsédé), il reste des trouvailles, il reste enfin un certain charme qui fait que ce film, qui n'est que touchant, réussit, parfois, à toucher. — M. D.

Erotic Parade. Film de Jean-Claude Roy. — Spectacle composé de quatre fonds de tiroir aux titres évocateurs : « Sensualité orientale », « Naturisme », « Belles en liberté » et « Enquête au strip-club » Dans le quatrième, un crime a lieu par l'adjonction de cyanure sur un bâton de rouge à lèvres. C'est la seule idée du lot, dont la platitude effarouche

seulement les débiles de la Centrale Catholique. Que les auteurs se rassurent : la cote 5 est, de toute manière, honorifique. — J.-A. F.

Le Franciscain de Bourges. Film en couleurs de Claude Autant-Lara, avec Hardy Krüger, Jean Desailly, Suzanne Flon, Simone Valère, Michel Vitold, Béatrix Dussane. — Autant-Lara, pour une fois, a eu envie de ruser et de jeter de l'huile sainte sur le feu. Il s'est trompé : c'était de l'eau bénite et le feu s'éteint vite ; mais précisons : à force de roueries (dont il a dû se persuader qu'elles étaient buñueliennes), Autant-Lara se fait carrément tourner sur sa droite, par un scénario qui — si les choses ont un sens — finit par devenir franchement curaillon (dans le style pré-conciliaire, précisons, ce qui est peut-être tout compte fait une circonstance atténuante). C'est, en outre, interprété par un Hardy Krüger qui ne sachant à quel saint se vouer, a recours de bout en bout à la plus étonnante somme de clichés jamais vue et, phrase après phrase, laborieusement et suavement distillée, s'efforce de signifier et sursignifier ses relations à l'ordre céleste des choses par un sourire perpétuellement angélique, sans parler des yeux, non moins célestement levés, qui représentent d'ailleurs une performance : « Le Franciscain » est le premier film où l'on utilise toutes les ressources du regard en contre-plongée. Ce n'est pas à dire qu'un acteur jouant un curé doive se refuser (bien au contraire) le registre de la débilité mentale, mais là, une fois de plus, Autant-Lara s'est bel et bien fait tourner. On peut néanmoins voir le film : pour un assez beau début, sainement et violemment mené, et il est certain que (pour de bonnes ou de mauvaises raisons) la suite pourra en plonger quelques-uns dans une certaine euphorie. — M. D.

L'Homme qui ment. Film d'Alain Robbe-Grillet, avec Jean-Louis Trintignant, Sylvie Bréal, Dominique Prado, Sylvia Turbova. Comme dans « L'Immortelle », il n'y a pas dans « L'Homme qui ment » cette « facilité » qui explique sans doute le succès de « Trans-Europ-Express » et qui consistait à revenir périodiquement sur un narrateur qui expliquait ou tentait d'expliquer les obscurités ou les contradictions du récit. A ce procédé s'ajoutait un avant-générique qui mettait les rieurs du côté du film. Ici Robbe-Grillet a été au bout de son propos et met à tel point la réalité en cause qu'il ne reste plus de référence qui permette, non pas même de **repérer**, mais simplement d'avoir un critère permettant de mesurer les différents degrés de non-réalité. Le spectateur se trouve donc placé dans une position d'**incrédulité** absolue. « L'incrédulité », dit Robbe-Grillet, « c'est justement le drame de mon héros, Boris Varissa. On ne croit pas ce qu'il raconte. Pour convaincre il est prêt à tout. Etre cru c'est sa raison d'être. Pas de dire la vérité. » Etre cru ou ne pas être cru, voilà donc la question. Ce n'est pas la seule référence shakespearienne. En effet, l'auteur ajoute : « En fait, le film emprunte à la tradition théâtrale des rois fous, depuis « Hamlet » jusqu'à « Henri IV » de Pirandello, en passant par « Boris Godounov » et l' « Eric XIV » de Strinberg. Le fou est celui qui n'accepte pas la vérité objective des autres. Il possède la sienne propre qu'il veut à tout prix imposer aux autres. Mais quand le fou est le roi — ou le héros — c'est sa vérité qui devient la vérité. » De plus, le film s'inscrit dans un espace et un temps kierkegaardiens, où les moments ne sont jamais un présent, où il n'y a dans le temps ni présent, ni passé, ni futur. Impossible d'aller plus loin ici dans l'analyse de ce film dont l'importance et la réussite cinématographique me paraissent évidentes. Réussite qui échappera à la myopie quasi-générale de la critique, car l'œuvre sera jugée en fonction du cinéma qui se fait et non du cinéma qui pourrait se faire. On ricanera donc ici et là, mais les cinéastes de l'an 2000 devront tout de même une fière chandelle au père de « L'Homme qui ment ». — J.D.-V.

Moins fascinant que « L'Immortelle », moins putain que « Trans-Europ-Express », voici le troisième avatar du robbe-grilletisme considéré comme un des beaux-arts. La leçon est connue : la fiction est de la fiction, et réciproquement. Tout le problème était d'**organiser** cette fiction. Or les successifs faux aveux et vrais mensonges de Robin-Boris-Jean, si bien liés qu'ils soient, ne font pas **cercle**, ne finissent pas par constituer une machine vertigineuse et qui fonctionne ; s'ils fonctionnent, c'est comme la guimauve : cela dure près de deux heures et cela pourrait durer dix fois plus ou dix fois moins. Certes on ne s'ennuie pas : il suffit de fermer les yeux et d'écouter la bande-son de Fano, admirable concerto pour voix, bruits insolites et musique sérielle. Et parfois de les rouvrir grand, pour deux ou trois belles séquences (les scènes de poursuite dans la forêt ; le récit de l'évasion de Jean dans une charrette à foin — mi-mimé, mi-illustré ; la scène de sadisme dans le grenier). Certes aussi en grattant bien — c'est à quoi s'appliqueront les bonnes âmes — on trouvera un reste — un zeste — de Kafka. Et parfois Robin a des airs de Dom Juan. Mais Robbe-Grillet, quoi qu'il en pense, n'a pas (ici) la carrure métaphysique : Robin-Boris-Jean fait très peu homme-d'après-la-mort-de-Dieu, homme de la Parole sans Garant(le). En outre Trintignant en complet sport a **vraiment** trop l'air d'un acteur français en vacances, le tribunal qui l'accuse fait trop équipe de techniciens passant pour rire (sous cape) de l'autre côté de la caméra au moment de la pause café. Non décidément, nul vertige. C'est « Marienbad » en bavard et sans Resnais, « Le Manuscrit trouvé à Saragosse » sans autres thèmes obsessionnels que celui des aboiements de chiens policiers dans la nuit, du lit de fer à barreaux et de la femelle qu'on gifle. Autocitations, soit. Mais qui ne font plus rire que (de) leur auteur. S'il y a vertige, c'est ici : sachant que chaque œuvre de Robbe-Grillet, depuis trois ou quatre ans ne fait que **répéter** les précédentes, que seront les films de Robbe-Grillet en 1970, en 1980 ? Mise en abyme, certes. Mais encore un (faux) pas et il s'en faudra d'un y. — D.N.

Les jeunes loups. Film en couleurs de Marcel Carné, avec Haydée Politoff, Christian Hay, Yves Beneyton, Roland Lesaffre, Elina Labourdette, Maurice Garrel. — On constate toujours que, comme dans « Les Tricheurs » et « Terrain vague », Carné a pris là un thème auquel il s'intéresse vraiment. Mais de quelles jeunesses parle Carné et face à quelles vieillesses ? Rien qui nous dise rien : pour un peu on se croirait sur une autre planète. On ne trouve guère qu'une scène où se rencontrent sur la chose à dire à la fois une idée et une nécessité (d'où la justesse du résultat), c'est celle des hippies en proie à la flicaille parisienne. Remarquons que le film est surtout tué par le son. D'abord, le dialogue d'Accursi ne répond à rien de ce qu'on peut entendre dans la bouche des jeunes ou des vieux, et l'invraisemblable collection de clichés qu'il représente n'est même pas marrante. De plus, la façon dont le doublage a retranscrit tout ça (le son direct de Bonfanti devait pourtant être pas mal) a enlevé le peu de mouvement (éventuellement de sincérité et de spontanéité) que certains acteurs, vraisemblablement, avaient tenté d'y mettre. Curieusement, Yves Beneyton et Haydée Politoff s'en tirent bien : le premier parce qu'il veut absolument faire son travail au mieux, et la seconde parce qu'elle s'en fiche, et, imperturbablement, plane. — M. D.



Johnny Banco.

Johnny Banco. Film en couleurs de Yves Allégret, avec Horst Buchholz, Sylva Koscina, Michel de Ré, Jean Paredes, Jean Combal. — Série banale d'aventures teintées d'un vague humour. Le jeu, une fois de plus, n'est pas exploité dramatiquement, et le film souffre de la présence de deux des acteurs les plus redoutables du marché commun cinématographique : Buchholz et Koscina. Yves A. se donne un peu de mal pour huiler les rouages d'une machinerie d'avance encrassée. — J.-A. F.

Manon 70. Film en couleurs de Jean Aurel, avec Catherine Deneuve, Sami Frey, Jean-Claude Brialy, Elsa Martinelli, Robert Webber. — Sur une trame vainement inspirée de « Manon » et déjà prête à recueillir tous les poncifs du pseudo-libertinage à la mode, Aurel, à force de constance, patience, acharnement, invention et conviction, réussit à conférer de l'existence à ce qui semblait bien parti pour n'en avoir aucune. Ainsi va le film avec quelques bas et quelques jolis hauts, mais porté par une volonté forcenée du dire et du faire, jusqu'à un très étonnant final où vont se multipliant d'un coup toutes les qualités du film pour signifier en quelques images quelque chose de ce que peut être l'aventure absolue. Mais c'est dire aussi que le film touche trop ou pas assez, bref : déconcerte (et d'autant qu'on s'attendait à voir une de ces brillantes — ou ternes comme on voudra — comédies de modes dont Aurel, hélas, nous donna quelque aperçu). On ne fait pas impunément un film cruel. C'est ce que le public, une fois de plus, a confirmé. Il se confirme aussi que dans un tel cas, les acteurs, ou vedettes (Catherine Deneuve et Sami Frey sont remarquables, et même Brialy) ne suffisent pas à faire aimer le film. — M. D.



Le Petit Baigneur.

La Nuit la plus chaude. Film de Max Pecas, avec Philippe Lemaire, Donna Michelle, Chantal Deberg, Agnès Ball, Roland Charbeaux. — Un ancien d'Indochine, cardiaque et irascible, massacre sa femme et l'amant d'icelle un soir où, comme Don Quintin l'amer, il rejoint plus tôt que prévu son domicile conjugal. Puis il se réfugie, entre deux flashbacks et deux pilules, dans la villa d'une paire de stripteaseuses à qui il refait le coup de la maison des otages. Se tissent alors, entre le geôlier et ses captives, de subtiles et ambigués relations, diablement pécassiennes. Tout s'arrange au bout du compte par un ménage à trois qui fait baver de jalousie le flic de service, qui tire du même coup la morale de l'histoire : « Il y a des jours où l'on aimerait être cocu, veuf et cardiaque ! ». Maints recours à la plus robbe-grilletienne modernité masquent difficilement d'inavouables fantasmes : pour des raisons strictement prétextuelles (chemise tachée, etc.), Philippe Lemaire passe les trois quarts du film à exhiber son remarquable système pileux pectoral. — J.-A. F.

Le Pacha. Film en couleurs de Georges Lautner, avec Jean Gabin, Dany Carrel, Jean Gaven, Serge Gainsbourg, Robert Dalban. — Pour qui ne connaît pas la petite histoire du film, le titre reste parfaitement obscur : nulle province musulmane en effet, dont Gabin serait le gouverneur, nulle allusion même à la vie de luxe et d'aisance menée par un grand truand. Bien au contraire, l'ingrate tentative entreprise par un commissaire pour conserver intacte la mémoire d'un de ses collègues et ami (Dalban) qui, pour trop avoir, avec une poule de luxe, brûlé la chandelle par le gros bout, dut s'acoquiner avec des truands. En fait, le film intitulé « Le Pacha », doté primitivement d'un tout autre scénario, devait se dérouler sur un navire (d'où le titre, qui est, familièrement, celui qu'on attribue au commandant d'un bateau). N'ayant pu, pour diverses raisons, le faire, Lautner se trouva en très godardienne obligation : improviser en quelques jours à partir d'un roman vite délaissé. Le résultat n'est pas déshonorant. Dany Carrel fait certes mal oublier la muse habituelle de Lautner, dont la très tenace tonicité s'est vue magnifiquement confirmée dans « Week-end », mais celui-ci, s'installant dans la convention avec une franchise somme toute plus louable que le précautionnisme brooksien de récente cuvée, lui fait subir maintes entorses et déviations. Les meurtres s'accumulent, filmés avec un impressionnant sang-froid, et le récit, carrément mené, culmine en une belle (le mot est bien sûr d'Audiard) « Saint-Barthélémy des truands ». De-ci de-là, quelques très habiles faux-raccords générateurs du « petit choc » cher à Burch. Signalons l'assez beau numéro de danse sauvage mis en place par Rita Renoir et psychédéliquement filmé par Lautner. — J. N.

La Permission. Film de Melvin van Peebles, avec Harry Baird, Nicole Berger, Pierre Doris, Christian Marin. — Melvin van Peebles revendique justement le droit pour un Noir d'être ordinaire, ni plus méchant, ni surtout meilleur que tout autre. Soit. Mais que — cf. « La Permission » — tous ceux qui entourent le protagoniste soient, eux, caricaturaux et primaires (capitaine forcené, collègues haineux, Français généralement bonhommes), voilà l'ordinaire déjà bien compromis et le film près d'être édifiant. Naïf et roublard, et jouant sur les deux tableaux : ingénuité de celui qui, sans références ni entraves, semble pouvoir tout se permettre, afféteries du même qui sait tout du « jeune cinéma » : jusqu'aux trucs les plus affadis. Très curieusement, l'intrusion, en fin de film, d'un groupe de touristes noires sonne juste, dans le registre de la bonhomie retorse et efficace. — J. N.

Le Petit baigneur. Film en couleurs de Robert Dhéry, avec Louis de Funès, Robert Dhéry, Colette Brosset, Andréa Parisy, Michel Galabru, Franco Fabrizi. — Grâce à Dhéry et malgré De Funès, une honorable tentative de renouvellement des situations, gags, accessoires (bateaux) et visages (perruques rouges) qui forment uniformément l'ordinaire du comique français à grand spectacle. Mais cette louable recherche d'originalité trop souvent ne dépasse pas les bornes ci-dessus désignées et l'on peut regretter que l'agitation, la fébrilité, l'énervement et parfois la folie qui s'emparent des personnages et objets soient davantage le fait d'un consciencieux brassage en tous sens du scénario que celui d'un véritable remue-ménage de la mise en scène, et c'est grâce à De Funès plus qu'à Dhéry cette fois que vogue et dérive vers la loufoquerie cette galère lourdement chargée. — J.-L. C.

La Petite Vertu. Film en couleurs de Serge Korber, avec Dany Carrel, Jacques Perrin, Robert Hossein, Pierre Brasseur, Robert Dalban. — Comédie policière d'une désuétude parfaitement insane, pour la confection de laquelle on se demande ce qui a bien pu pousser les auteurs à aller dénicher un roman (médiocre) de Chase. L'affabulation, mièvre et pâlote, galvaude encore Perrin dans un rôle de dadais convenu où il finit par lasser les plus indulgents à son égard. Le Méchant (Hossein) et la sympathique fripouille (Brasseur) ont droit par contraste à quelques réjouissantes secondes où ils cherchent à s'approprier le film, lequel se défend à vrai dire assez peu. Fin sanglante. — J.-A. F.

14 films italiens

Andremo in città (Le dernier Train). Film de Nelo Risi (1965), avec Geraldine Chaplin, Nino Castelnuovo, Stefania Careddu, Aca Gavric, Simic Slavko — Déjà auteur de poétiques (et néanmoins engagées) « Pensées élémentaires » (sic), N. Risi, chaperonné par Pratolini, Stawinski et Zavattini (et quelques autres), adapte Edith Bruck. Chantage au grand sujet comme rarement (guerre, juifs, résistance, SS, camps...), interprétation rédhibitoire, mise en scène particulièrement « qualunquista » (ce dernier mot, comme il se dit, étant intraduisible en français). — J.-A. F

Argoman Super Diabolico (Superman le Diabolique). Film en couleur de Terence Hathaway (Sergio Grieco), avec Roger Browne, Dominique Böschero, Edoardo Fajardo. — Un Mabuse au petit pied loue


Andremo in città.


Navajo Joe.

indifféremment ses talents occultes aux flics et à Scotland Yard. De même Grieco se loue-t-il à Terence Hathaway, prisonnier de la morale éminemment stevensonienne qui irrigue actuellement le cinéma italien. Une certaine verve pasticheuse tente de s'ébrouer néanmoins ici dans le tutoiement systématique des obstacles. — J.-A. F.

Il buono, il brutto, il cattivo. Voir critique dans ce numéro, page 124.

La Carica del 7e Cavallegeria (A l'Assaut du Fort Texan). Film en couleur de Herbert Martin (Alberto de Martino), avec Edmund Purdom, Priscilla Steele, Paul Piaget. — Pas vu. — J.-A. F.

Diecimila dollari per un massacro (Le Temps des vautours). Film en scope et couleur de Romolo Guerrieri, avec Gary Hudson, Loredana Nusciak, Claudio Camaso, Adriana Ambesi. — Confirmation de la vocation rapace du w. i., de plus en plus cupide et toujours mesuré en dollars. Les uccellacci de ce massacre ont cependant trop peu d'uccellini sous la dent pour faire du dernier Django une fable même guerrière. — B.E.

El Cisco (El Cisco). Film en couleur de Sergio Bergonzelli, avec William Berger, George Wang, Antonella Murgia, Tom Felleghi. — Le manteau de d'Artagnan abrite El Cisco, et un homonyme d'Abraham Lincoln gît dans la grotte du fossoyeur : une fois de plus, les scénaristes s'en sont donné à cœur joie. Pourtant, si l'on peut parler de productivité à propos d' « El Cisco », ce n'est pas en pensant à Kristeva, mais plutôt parce que, des films comme celui-là, il s'en produit effectivement cinq ou six par semaine. — J.A.

Flashman (Flashman contre les hommes invisibles). Film en couleur de J. Lee Donan (Mino Loy), avec Paul Stevens, Claudie Lange, Jacques Ary. — Vérifie, mais de justesse, le mot de Daniel-Rops : « Un film bête est moins bête qu'un roman bête. » Et il s'y connaissait, le bougre. — J.-A. F.

Lutring - Svegliati e uccidi (Lutring - Réveille-toi et meurs). Film de Carlo Lizzani, avec Robert Hoffman, Lisa Gastoni, Gian Maria Volontè. — Reconstitution maladroite de la récente carrière d'un Dillinger minable de San Remo. Lizzani plus tiraillé que jamais entre le plagiat du cinéma américain (ses films policiers, ses westerns) et sa mauvaise conscience d'ex-homme de gauche. En dehors de la laideur immédiate du procédé de couleur, du protagoniste, de la musique d'un Morricone peu en forme, illustre l'un des pires sujets de la nouvelle génération « engagée » (Petri et Vancini à la remorque de Lizzani), le gangstérisme du Nord en tant qu'effet du boom économique (cf. « La Bande Casaroli ») et les pouvoirs abrutissants de la publicité sur la petite bourgeoisie. Seul résultat heureux — et indirect — du massacre, « Vangelo 70 », entreprise de dédouanement dont Lizzani eut l'initiative un peu plus tard. — B.E.

Matchless (Mission T.S.). Film en couleur d'Alberto Lattuada (1966), avec Patrick O'Neal, Ira Furstenberg, Donald Pleasance, Henry Silva, Howard St. John, Nicoletta Machiavelli. — Fidèle à son parti pris désastreux de sauver ses films de commande par l'élégance et l'ironie, Lattuada invente un héros en nette amélioration sur les autres agents secrets cinématographiques. Pour le reste, partageant la nonchalance de son protagoniste, il se contente de péripéties débiles, de décors et d'acteurs approximatifs, ne donnant même pas libre cours à son érotomanie. Lattuada semble avoir oublié l'époque où il n'avait pas besoin de se transformer en Mr Hyde pour tourner « Le Moulin du Pô », « La Louve de Calabre » ou « Les Adolescentes ». — B.E.

Navajo Joe (Navajo Joe). Film en scope et couleur de Sergio Corbucci, avec Pierre Cressoy, Burt Reynolds, Nicoletta Machiavelli, Tanya Lopert. — Ajoute le rousseauisme aux références habituelles du w.i., celles-ci restant par ailleurs Salgari et Verdi ; le tout désamorcé par le sérieux de Corbucci. — B.E.

La smania addosso (Viol à l'Italienne). Film de Marcello Andrei (1962), avec Gérard Blain, Annette Stroyberg, Nino Castelnuovo, Vittorio Gassman, Gino Cervi. — Sur un sujet voisin de « Sedotta e abbandonata », exemple déjà ancien du racisme anti-méridional de la série B italienne. Au milieu d'une distribution épouvantable (Castelnuovo-Calindri-Trieste...) et d'une histoire informe, on remarque un numéro pré-monstrueux de Gassman (un de ses derniers rôles avant « Il sorpasso ») en grand avocat. — B.E.

Trio (Trio). — Voir compte rendu de Cannes 67 (Comolli), nº 191, p. 50, et critique dans ce nº, p. 121.

Una spada per l'Impero (Centurions contre Gladiateurs, ou Le Jour de la Vengeance). Film en scope et couleur de Sergio Grieco (1965), avec Lang Jeffries, José Greci, Enzo Tarascio, Renato Rossini, Mila Stanic, Angela Angelucci. — Commode eut une vie plus étonnante que Samuel Bronston et Sergio Grieco, qui s'obstinent à le confondre avec Néron, n'auraient pu le rêver. Le film est antérieur à l'américanisation de Sergio, et, malgré un sujet qui brasse génocides, révoltes de peuples sous-développés et complots d'officiers supérieurs, il se traine poussivement. — B.E.

Gli uomini dal passo pesante (Les Forcenés). Film en couleur d'Albert Band, avec Joseph Cotten, Gordon Scott, James Mitchum, Muriel Franklin, Franco Nero. — Albert Band fut assistant de John Huston sur « The Red Badge of Courage », et les pages que Lilian Ross lui a consacrées dans « Picture » n'exigent pas un addendum, sinon pour signaler la noblesse bovine du titre original de son dernier western. — B.E

13 films américains

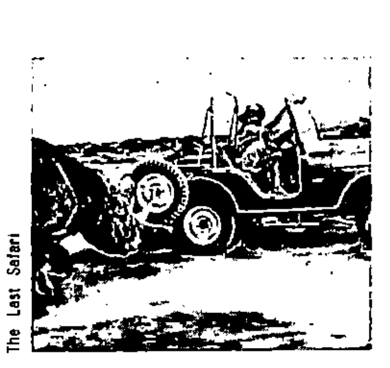

Camelot.

The Ambushers (Matt Helm traqué). Film en couleur de Henry Levin, avec Dean Martin, Senta Berger, Janice Rule, Kurt Kasznar, James Gregory. — Film navrant, qui se traine sans invention de gadgets en gadgets sous le prétexte d'une trame d'espionnage sans intérêt. Actrices vilaines, horriblement costumées en sous-Courrèges, Dean Martin bien épaissi et peu convaincu. A voir absolument en version française, pour quelques calembours de doublage de la plus savoureuse mauvaise venue. — S.P.

Beach Red (Le Sable était rouge). Film en couleur de Cornel Wilde, avec Cornel Wilde, Rip Torn, Patrick Wolfe, Jean Wallace. — La systématisation des mises en scène de Cornel Wilde finit plus par intéresser que par séduire (cf. « La Proie nue »). Le propos (un certain pacifisme) est louable, surtout en cette période de guerre, mais ne peut faire pardonner un montage inepte et cette succession de séquences filmées et de plans faits au banc-titre. — P.B.

Camelot (Camelot ou le Chevalier de la Reine). Film en panavision et couleur de Joshua Logan, avec Franco Nero, Vanessa Redgrave, David Hemmings, Richard Harris, Lionel Jeffries. — En adaptant la légende du Roi Arthur et de Lancelot du Lac, la Warner avait manifestement en vue de produire le spectacle le plus fabuleusement shakespearien du siècle. A preuve, les décors et costumes plus Renaissance que Moyen-Age (cf. les vêtements « botticelliens » du pique-nique). A preuve surtout l'ostensible mélange de « gravité enjouée », d' « émotion authentique » et de « comique bouffon ». Mais presque rien n'est à la hauteur de ces ambitions : ni la mise en scène sans inspiration de Logan, ni le jeu péniblement ridicule de la plupart des acteurs, ni les lyrics d'une totale platitude. Seuls David Hemmings et, parfois, Vanessa Redgrave, tirent leur épingle du jeu, cette dernière nous valant la seule scène réellement émouvante dans son excès même, celle de l'adieu final de Guenièvre à Arthur. De cette opération qui consiste à transformer quelques millions de dollars en 2 heures 1/2 de tape-à-l'œil, seuls les commerçants ont finalement lieu d'être satisfaits : « Valeurs actuelles » ne s'y est pas trompé, qui a consacré à « Camelot » et à sa rentabilité un long article élogieux. — J.A.

In Cold Blood.


The Last Safari


Madigan.

Les Filles du désir. Montage avec Janice Carter, Nina Shane. — Qu'en cette absence de Cinémathèque, nous manquions de films muets, qui n'en conviendrait ? Mais ce n'est pas assez néanmoins pour admettre cette salade de nudies et de stock-shots de films muets, honteux exemple du mépris d'une partie de la production américaine pour le cinéma. — P. B.

For Pete's Sake (Accroche-toi Peter). Film de Frank Jacobson, avec Pippa Scott, Robert Sampson, Al Freeman, Billy Graham. — A la gloire de Billy Graham, un de ces films dont l'Osservatore Romano devrait interdire, sinon le tournage, du moins la diffusion. Dans le genre, un drôle de modèle. — P.B.

In Cold Blood (De sang froid). Film de Richard Brooks, avec Robert Blake, Scotty Wilson, John Forsythe. — Où il est malaisé de savoir où se trouve Richard Brooks. 1) parce que l'ambiguité (l'homme : est-il bon ? est-il méchant ? Les deux sans doute) l'a toujours préoccupé. 2) parce qu'une autre ambiguité, qui tient au cinéma américain, renvoie le film au néant ou presque. Confusion dont Brooks serait alors la victime (exemplaire) plutôt que l'organisateur. Entre le fait divers monstrueux qui passionne Truman Capote et le laborieux film psychologique que réalise Richard Brooks, il y a justement cet énorme travail de récupération qui est l'essentiel du cinéma américain. La force du sujet, c'était que deux évènements (un assassinat, puis l'exécution des assassins) soient aussi incompréhensibles, arbitraires et inacceptables l'un que l'autre : le travail de Brooks a consisté à combler les lacunes, multiplier les explications, bref passer de la nudité « irrécupérable » du fait divers à un bon scénario hollywoodien. Le film s'appelle « De sang froid » et on y voit deux truands sans envergure assassiner quatre personnes sous l'empire de la colère et de l'hystérie. Une telle confusion (dans la manière même dont le film est lancé sur le marché) a de quoi surprendre. Mais sans doute trahit-elle quelque chose de plus grave, qui serait l'incapacité du cinéma américain à assumer avec cohérence un message (dans les films « à message » justement) quel qu'il soit, l'impossibilité de dire quelque chose de précis, le recours éternel à la métaphore et au témoignage en filigrane. Pourquoi ? C'est que le cinéma américain se fie entièrement — et sans remords ni méfiance — à la vérité du spectacle, vérité dont on sait qu'elle est à peu près inutilisable, n'ayant d'autre fin qu'elle-même Brooks se dit que plus il traduira de choses en images (et ceci jusqu'aux indéfendables flash-backs où la volonté bien brooksienne d'expliquer à tout prix ne va pas sans quelque chose de pachydermique, ni sans évoquer la « prévision du passé », chère à Paulhan) plus il obtiendra de vérité. Etrange calcul. Ce n'est pas que le Spectacle soit le Mal (bien qu'il le soit devenu un peu de ce côté-ci de l'Atlantique), c'est qu'à lui seul, il constitue l'essentiel du message des films américains (revoir à cet égard les films de Leo McCarey), message tel qu'il exclut les autres, les sert pour les trahir, les rend étranges et ambigus. Ambiguïté dont Brooks semblait sur le point de se rendre maitre, au moins dans son seul grand film (« Elmer Gantry »), avant de sombrer dans la futilité (« Les Professionnels »). On voit que « In Cold Blood » pose le problème du cinéma américain face à l'engagement (ne serait-ce que la volonté de « faire réfléchir » les gens) : films violents contre la violence, militaristes contre la guerre, racistes contre le racisme, etc. « In Cold Blood », fait pour gêner, rassure, fait pour dérouter, met les points (les poings aussi) sur les i, ayant voulu dire A se retrouve en B, par innocence, bêtise, ou sincérité, qu'importe... — S.D.

In the Heat of the Night (Dans la chaleur de la nuit). Film en couleur de Norman Jewison, avec Rod Steiger, Sidney Poitier, Warren Oates, Lee Grant, James Patterson. — Pénible produit de la démagogie bichrome actuellement en cours, pâture à oscars toute désignée, ticket d'or pour tous les poinçons du paternalisme. L'affrontement en gros plans des deux titans de service appelait à tout coup prix d'interprétation, imprimatur clérical, etc. Au fond des geôles, derrière les comptoirs de motels, se profilent quelques silhouettes secondaires plus attachantes. Détail curieux : parti sur le cliché de la petite-ville-microcosme-de-l'Amérique, avec mégatripatouillages financiers et cataclysmes raciaux, le film se ramène en fin de compte à un sordide fait divers de province : queue de poisson involontaire ou réduction concertée ? L'abracadabrance du film dans son ensemble incite à pencher fortement pour le 1. — J.N.

The Last Safari (Le Dernier Safari). Film en couleur de Henry Hathaway, avec Kaz Garas, Stewart Granger, Gabriella Licudi, Liam Redmond, Johnny Sekka, John De Villiers, les tribus Masai. — Explique un peu a posteriori la passion des Hollywoodiens, hommes de la dernière frontière, pour l'Afrique et une aventure qui n'existe plus chez eux. C'est de la fin de cette aventure qu'il s'agit ici, de l'envahissement d'une terre autrefois vierge par le tourisme. Dès le premier plan, où apparaît un Stewart Granger morose, le visage envahi d'une barbe blanche, c'est un peu le dernier safari de Hathaway. L'irritation devant la sottise des jeunes, devant la puissance de l'argent, devant le lent effritement de ce qu'il connait (la réunion du club des chasseurs, où ne figurent que des vieillards chenus dignes de la Director's Guild), donne une idée assez surprenante de ce cinéaste puritain, pionnier bougon et facilement scandalisé, à qui on avait à tort fait gloire de son anonymat (on doit à Hathaway un des rares films sur les Mormons, « Brigham Young », dont la première demi-heure au moins, vraisemblablement inspirée par son sujet, Joseph Smith, était admirable). Même à la Paramount et avec une production anglaise, Hathaway reste un homme de la Fox, et son grand sérieux, jusque dans l'humour et les saoulographies, sauve à moitié le film, très loin des relâchements et gueules de bois de « Hatari ! ». Stewart Granger pourchassant son éléphant, nouvel Achab renonçant cette fois à tuer Moby Dick, en est la référence mythique la plus évidente parmi celles où se complait souvent H.H., ici comme ailleurs. Non que le film renoue avec sa veine onirique et métaphysique (« Peter Ibbetson » et surtout le quasi-borgésien « Legend of the Lost ») ; au contraire, « Le Dernier Safari » veut être du cinéma de vieillard dans le sens le plus admirable, fruste, sans agréments, si ce n'est une poitrine, découverte à l'improviste, de Gabriella Licudi, sans nostalgie — spectacle des Noirs aussi excités par la musique du transistor que par leurs danses rituelles —, et se résout logiquement dans un éloge de l'humilité — celle même de son auteur qui rate cette confession sans se donner la peine, une fois les bases posées, de rattraper ce qui pouvait l'être à moitié et de filmer autre chose que son script, négligeant acteurs et paysages et se contentant de prouver pour la nième fois le mouvement par une marche à travers la brousse. — B.E.

Madigan (Police sur la ville). Film en couleur de Donald Siegel, avec Richard Widmark, Henry Fonda, Inger Stevens, Harry Guardino, James Whitmore. — Bien sûr, le scénario au départ fort subversif de Polonsky a été édulcoré par le producteur, bien sûr la mise en forme par Siegel n'est pas toujours aussi convaincante qu'il conviendrait (encore qu'au moins la première et la dernière scène rappellent plus l'auteur de « Baby Face Nelson » que celui de « Hanged Man »), bien sûr Widmark a reçu la médaille de la Police parisienne. Mais quelque chose **passe,** et par le grand public, non averti des divers tripatouillages, le film est vu comme fortement anti-flic. Où a-t-on vu deux policiers venir arrêter un truand, le trouver en galante compagnie, et pour avoir trop lorgné la femme nue, se faire désarmer, puis se reprocher mutuellement trop ou trop peu d'attention ? Ou une scène comme celle du vieil Indic qui fait venir la police en prétextant des renseignements à donner, simplement parce qu'il se sent seul et a envie de


P.J.

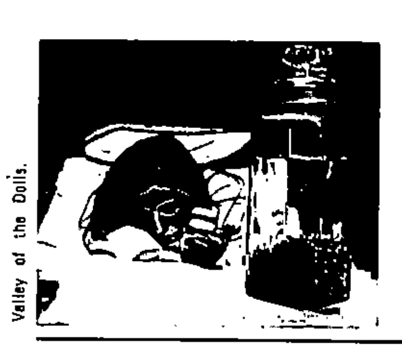
parler ? Ou une femme de flic — d'abord très conventionnellement désignée comme détestant le travail trop accaparant de son mari — se faire séduire dans un bal par un collègue bellâtre, et le suivre chez lui ? Tout en déplorant l'emploi pléthorique d'une pas très bonne musique, on pourra aussi écouter les fameux vers blancs chers à Polonsky (ils y sont) et s'intéresser à l'original tueur Benesch, avec son physique pavésien. — J.N.

P.J. (Syndicat du Meurtre). Film en couleur de John Guillermin, avec George Peppard, Raymond Burr, Gayle Hunnicutt, Coleen Gray. — Le film noir revu par Hollywood 1967. Malheureusement, le film noir, depuis longtemps, n'est plus un « genre » aux structures suffisamment fortes pour sécréter leurs propres motivations et leurs propres nécessités ; la complication de l'intrigue, les épisodes sadiques, l'extrême violence des bagarres, le « private » déchu : autant d'ingrédients du film noir, qui deviennent ici parfaitement gratuits. D'autant que par ailleurs, Guillermin veut caser sa part de « grand spectacle » (boite de nuit, île des Caraibes...) et de « grands problèmes » (le racisme, la corruption, la déchéance, et même la guerre de Corée) accusant ainsi le côté fourre-tout d'un film prétentieux, photographié et interprété avec vulgarité. — J. A.


Point Blank

Point Blank (Le Point de non-retour). Film en scope et couleur de John Boorman, avec Lee Marvin, Angie Dickinson, Keenan Wynn, Carroll O'Connor, Lloyd Bochner, Sharon Acker, Sarah Warner. — Constitue l'heureuse surprise policière — et américaine — de ces derniers mois (encore que l'auteur, Boorman, dont c'est le second film, soit Anglais) : paradoxalement, c'est une forme tout à fait exceptionnelle de savoir-faire qui nuit au film vis-à-vis des critiques, qui ont peur de se laisser avoir une fois de plus par un exercice de style tapageur et vain. Les scènes de bravoure abondent, le rythme ne se relâche pas une seconde, la violence éclate à point nommé avec une force d'impact à faire pâlir la mollesse **réelle** du dernier Penn ou du dernier Guillermin. Ce n'est pourtant point là que réside l'originalité de Boorman, pas plus que dans un scénario-type mille fois utilisé : la vengeance implacable d'un homme trahi. Elle est dans le caractère violemment onirique et morbide du climat de l'affabulation, qui repose sur un certain nombre d'images et de scènes dont la force poétique et irrationnelle, pour une fois, ne manque pas de toucher juste : le bariolage des cosmétiques et des parfums dans la baignoire, la bagarre dans la boite de nuit devant d'immenses diapositives, la mise en rime d'étranges plans obsessionnels (crawl de Marvin dans la haute vague — crawl dans la foule qui le sépare de son ami) illustrant admirablement l'idée de **dérive**, sont autant d'éléments difficilement imputables à la seule habileté. Il convient d'ajouter le remarquable utilisation des comédiens, Marvin en tête, dont toute grimace cabotine a été gommée au profit d'une expression corporelle plus large, qui lui fait occuper chaque champ avec une dynamique tout à fait particulière ; et Angie Dickinson, fort touchante dans l'un de ses meilleurs rôles : sa scène d'amour ambiguë avec un homme qu'elle déteste, sa crise de nerfs face au roc Marvin, sont dignes de Nicholas Ray. Sens, aussi, du décor, extérieur ou intérieur, des murailles d'Alcatraz désaffecté aux riches bureaux de l'Organisation, en passant par le canal vide où a lieu un de ces crimes au fusil à lunette dont les Américains ont désormais le secret La somme de ces éléments, du reste, donne finalement moins l'impression d'assister à un thriller qu'à une de ces fictions parallèles parfois heureusement illustrées par Frankenheimer dans ses meilleurs jours (mais Boorman a infiniment plus de mordant). — J.-A. F.

Reflections in a Golden Eye (Reflets dans un œil d'or) Film en scope et couleur de John Huston, avec Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Brian Keith, Julie Harris. Voir rencontre avec J. Huston, Petit Journal, nº 199, p. 48 et critique dans le prochain numéro. — Avec le Penn et le Brooks, ce Huston constitue le troisième pavé qui brise les derniers reflets du cinéma archao-hollywoodien Car ce cinéma, fait depuis 15 ans **sur** la décadence est maintenant de plus en plus un cinéma **de** la décadence, car — pour nous en tenir à ce « Golden Eye » —, on ne peut plus supporter de voir ces complaisances délétères (en elles-mêmes assurément beau sujet) s'efforcer de se mouler toujours aux clichés, rythmes et styles qui furent autrefois portés par une autre nécessité, aujourd'hui (heureusement ou malheureusement) défunte. En outre : ce film qui nous présente et assène dès le début un quarteron (comme dirait l'autre) de déphasés agités de névro-tics lourdement codifiés (tout droit sortis d'une parodie de Tennessee Williams — ce que n'était assurément point le bel « Iguane » antérieur) ne nous fera point avancer par la suite d'un pas dans la connaissance, ni des personnages, ni du film, ni du cinéma. Saluons pourtant la curieuse (et involontaire ?) performance que représente l'anti-jeu marlonien, fait constamment sur la parodie de type mussolinien. On retiendra surtout l'étrange scène de sado-masochisme chevalin. — M.D


Valley of the Dolls.

Valley of the Dolls (La Vallée des Poupées). Film en couleur de Mark Robson, avec Susan Hayward, Sharon Tate, Tony Scotti, Patty Duke, Barbara Parkins, Robert H. Harris, Martin Milner. — Il y a quelques années la Fox avait réussi un film sur un sujet presque similaire : « Rien n'est trop beau ». Cette fois-ci, la réalisation s'égare dans le plus affreux mélodrame, saccageant un assez sensible scénario. A noter une étonnante séquence sur le tournage d'un « nudie », évidemment réalisé par un Français... — P.B.

2 films allemands

Die Dreigroschenoper (L'Opéra de quat'sous). Film en scope et couleur de Wolfgang Staudte, avec Curd Jurgens, Hildegarde Kneff, Gert Froebe, Samy Davis Jr, Lino Ventura. — Que le cinéma commercial allemand, dans l'impasse qui le caractérise, soit réduit à remaker l'œuvre de Pabst n'est pas pour nous surprendre. La hideur des couleurs, comme les erreurs d'interprétation (de Ventura à Sammy Davis Jr) finissent par devenir du parti pris. De toute façon, l'entreprise était vouée dès son devis à l'échec ; qu'elle parvienne à être systématiquement de mauvais goût est la meilleure solution, sinon la plus élégante. — P. B

Helga (Helga — la vie intime d'une jeune femme), film en couleur de Eric F. Bender, avec Ruth Gassmann, E. Mondry. — Le film débute par une brève interview du Dr Lagroua Weill-Hallé : « Vous venez de voir ce film, qu'en pensez-vous ?... — Je viens d'en voir la version française », précise-t-elle, honnêtement, et d'ajouter quelques mots sur l'utilité de ce film dont elle souligne qu'il a été patronné par le ministère allemand de la Santé.
De fait, le film, sur un principe juste, est convenable, malgré la hideur des images et de la couleur dans les passages « joués », la chose étant encore aggravée par un doublage systématique qui sévit jusque dans les interviews. On a même profité de cette « francisation » pour mettre imperturbablement dans la bouche du professeur qui parle de la contraception une allusion au besoin urgent de natalité que (paraît-il) exige la situation française. Signalons aussi que (est-ce dû là aussi à un tripatouillage bien de chez nous ?) ledit professeur ne parle, en fait de contraception, que de la méthode dite de la continence périodique (on a tout de même eu l'honnêteté de laisser passer la correction qu'il fait en précisant que la méthode n'est pas sûre) quitte à mentionner tout à fait en passant la pilule. Mais il n'est rien dit des méthodes mécanico-chimiques, pourtant les plus pratiques, les plus hygiéniques et les plus sûres. L'hypocrisie catholique serait-elle passée par là ? (celle-ci est par ailleurs soigneusement épargnée dans le film où l'on se borne à déplorer le puritanisme du passé sans rien dire de ses causes). C'est donc là un film encore conformiste (et sentimental) mais, dans l'état actuel des choses, relativement sain, assez, en tout cas pour étonner (et éduquer) les Français. — M. D.

2 films espagnols

Les Damnés de l'Enfer. Film de José Forqué, avec Antonio Vil, Ruben Rojo. — Epopée des volontaires franquistes partis guerroyer en Russie, en 43, contre les méchants (rouges) Comme, non contents d'être tarés au dernier degré, ils ne savent pas non plus se battre, ils sont faits prisonniers. « Catholiques et romains », ils attendent onze ans qu'on les relâche, drapés dans une très ibérique dignité. Idéologiquement digne de John Wayne, esthétiquement point indigne d'Antonio del Amo — J.-A. F.

Cervantès. Film en scope et couleur de Vincent Sherman, avec Horst Buchholz, Gina Lollobrigida, Louis Jourdan, Francisco Rabal, Fernando Rey. — Nouvel exemple des formes les plus aberrantes de la production cinématographique, ce qui explique le retard avec lequel le film sort aujourd'hui. Préparé par King Vidor, le film fut repris par Sherman aidé de quelques tâcherons. Si la réalisation ne mérite que des reproches, le script en revanche nous fait entrevoir ce qu'aurait pu faire Vidor. La beauté de certaines scènes (la rencontre entre Philippe et Cervantès), l'authenticité de certains des personnages (Lollobrigida retrouve un rôle qui n'est pas sans évoquer celui de « Solomon and Sheba ») et enfin le réel « climat » d'affrontements humains (les étonnants rapports Cervantès-Jose Ferrer). Malheureusement la nullité de Buchholz, pire que jamais, est un lourd handicap. — P. B.

2 films hongrois

Pacsirta (Alouette). Film de Laslo Ranody, avec Antal Pager, Klari Tolnay, Anna Nagy, Zoltan Latinovits. — Chronique douceâtre, évidemment tchékhovienne (par le biais d'un roman de Kosztolanyi) d'une petite ville de province où vit un couple de retraités tristement nanti d'un laideron élevée dans le coton d'une affection tyrannique. Profitant d'un voyage de sa fille, le vieux (Pager) se débauche (théâtre, restaurant, bordel), mais l'éclaircie est de courte durée, et reprend bientôt la chienne de vie en commun. La mise en scène, obscure et vieillotte, se calque sur les états d'âme des personnages, distillant une tristesse intimiste quasi insupportable. — J.-A F.

Zoldar (Les Vertes Années). Film de Istvan Gaal, avec Gyongyver Demjen, Benedek Toth, Virag Darab. — Jusqu'à présent, le plus beau film hongrois, et Gaal, ce que son dernier film « Baptême » confirme, le plus sûr. Nous en reparlerons dans une prochaine critique. — J.-L. C.

1 film anglais

Five Millions Years to Earth (Les Monstres de l'espace). Film en couleur de Roy Baker, avec James Donald, Andrew Keir, Barbara Shelley. — C'est la troisième aventure du Professeur Quatermass, écrite comme les précédentes (« Le Monstre », « La Marque » surtout, d'heureuse mémoire) par Nigel Kneale, dont on retrouve là les idées favorites réalisme du point de départ, du décor, utilisation de la télévision pour sonder l'improbable. Très adroitement, Kneale renouvelle le thème de l'invasion des extra-terrestres par une adjonction insolite, presque lovecraftienne, du facteur Temps. La première partie qui se déroule, idée remarquable pour un film fantastique, dans le métro (durant des travaux qui rappelleront aux Parisiens le percement de la ligne-express) est assez passionnante. Malheureusement, les choses se gâtent par la suite. Une série de fausses pistes, parfois astucieuses, engendrent une grande confusion, et les effets spéciaux banalisent terriblement les péripéties ; comme toujours, l'effroi est plus grand lorsqu'il n'est que suggéré. Roy Baker ne sauve pas les insuffisances du scénario, la convention de la production, mais son travail, toujours correct, fait de ce film l'une des meilleures productions Hammer de ces dernières années. Se souvenir enfin que Roy Baker réalisa le curieux « Don't Bother to Knock », le savoureux « The Singer not The Song » et « Morning Departure », ce dernier fort prisé par Samuel Fuller. — B.T.

1 film danois

Jeg, en Kvinde (Moi, une femme). Film de Marc Ahlberg, avec Essy Person, Jorgen Reenberg, Tove Maes, Preben Mahrt, Eric Hell. — Dérive sentimentale d'une jeune Danoise, sosie de Bernadette Laffont, qui passe allègrement d'homme en homme et les laisse tomber au moment où ils lui proposent le mariage. Arrive un nième larron, cuistre et brutal, qui, à peine la chose faite, se précipite vers la porte « Ça ne t'a pas plu ? » demande-t-elle poliment. « Si, si... », bougonne le cuistre. « Eh alors ? » « Je m'en vais, sans ça tu vas me demander de t'épouser, les filles sont toutes les mêmes » Et le film s'achève sur le rire homérique de la demoiselle. Ce mince sujet de départ, digne de la série des Charlotte et Véronique, est tiré à la ligne avec flashbacks, durées bergsoniennes et violons. Mais ce n'est vraiment pas méchant, très appliqué et même assez sympathique. — J.-A. F.

1 film grec

Les Pâtres du Désordre. Film de Nico Papatakis, avec Olga Carlatos, George Dialegmenos, Lambros Tsangas. — Voir compte rendu de Venise 67 (Fieschi) nº 195, p. 33, entretien avec N. Papatakis nº 199, p. 54, et critique dans un prochain numéro.

1 film soviétique

Personne ne voulait mourir. Film soviétique de Vita Jalakavicius, avec E. Choulgate, Donatis Banionis, Bruno Oja, Alguis Massulis, Reginus Aldomatis, I. Boudraitis. — Invité par Langlois il y a quelques mois à présenter son film à Chaillot, l'auteur, au cours d'un discours-fleuve sur le jeune cinéma soviétique, en parla sans excessive modestie comme d'un des meilleurs produits récents dudit. Espérons tout de même qu'il y avait là quelque exagération, le film étant — à tous les sens du terme — une honnête production, sur un scénario sans grande originalité (épisode de la résistance antinazi en Lithuanie). Pas de génie particulier donc, mais une grande et parfois payante sincérité, qui fait oublier l'abus constant du poncif. Après le film kirghize de Kontchalovsky, et dans un tout autre registre, voilà donc de quoi nourrir quelques espérances sur le cinéma des minorités ethniques soviétiques. — J.A.

1 film tchécoslovaque

Mucednici Lasky (Les Martyrs de l'amour). Film de Jan Nemec, avec Petr Kopriva, Marta Kubisova, Hana Kuberova, Karel Gott, Jan Klusak. — Pauvre et triste film petit-bourgeois où, de complaisances en parodies (au cours desquelles on n'hésite pas à se référer à Stroheim et Chytilova) se nouent mollement quelques entrelacs décatis. — M.D.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Michel Delahaye, Jacques Doniol-Valcroze, Bernard Eisenschitz, Jean-André Fieschi, Jean Narboni, Dominique Noguez, Sylvie Pierre et Bertrand Tavernier.

Abonnements 6 numéros : **Franco, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **Franco, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

Si
gno
riç
ci



Signoricci, eau de toilette pour l'homme de qualité.

NINA RICCI



prix du numéro: 9 F.